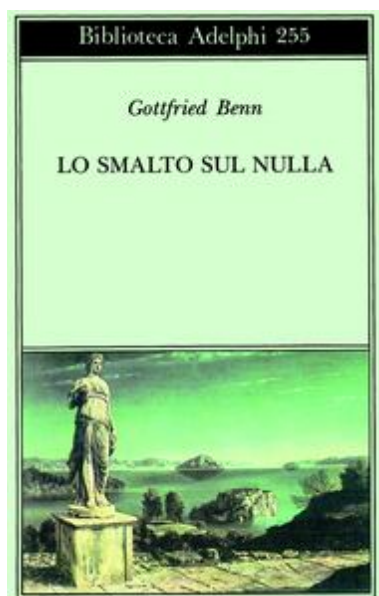


Gottfried Benn
LO SMALTO SUL NULLA



Gottfried Benn (l'«imperdonabile Benn», come lo chiamò Cristina Campo) fu poeta e sifilopatologo. Come poeta: uno dei creatori dell'espressionismo e autore di alcune fra le liriche perfette del Novecento. Come medico: continuò a praticare oscuramente, fino all'ultimo, nella Berlino del dopoguerra. Ma Benn fu anche l'autore di alcuni saggi (qui presentati in un'ampia scelta) letteralmente senza pari, per la mobilità nervosa, fosforeggiante dello stile, per il continuo germinare delle immagini, come anche per il taglio imprevedibile degli argomenti. Non si ha idea di che cosa possa essere la prosa moderna (ma che cosa è moderno? «Purtroppo io non ho la minima idea di che cosa sia moderno» scrisse una volta Benn, beffardamente) se non si è lasciata risuonare in noi questa prosa, con i suoi scarti micidiali e repentini, gli accostamenti allucinatori, l'uso sovrano e predatorio di testi preesistenti. Di che cosa parla Benn? Di ere geologiche e di Goethe (qui si leggerà la più



bella rivendicazione di Goethe come scienziato), di nichilismo (come esperienza sottintesa di tutto l'Occidente) e di stile («Lo stile è superiore alla verità, porta in sé la prova dell'esistenza»), di teorie scientifiche e del mondo dorico, del cervello e delle tare, di poesia (naturalmente) e di climi storici. In breve: parla di tutto. E nulla lascia intatto di ciò che di accomodante e stantio si perpetua nel pensare. Ma ogni volta il tratto che noteremo per primo è il «sacrilego azzurro» della sua prosa, un colore, un timbro che solo qui riusciremo a trovare e che ci dà una scossa di segreta euforia.

DELLO STESSO AUTORE:

Cervelli

Pietra, verso, flauto

Gottfried Benn

LO SMALTO SUL NULLA

A cura di Luciano Zagari



ADELPHI EDIZIONI

I testi di questo volume sono tratti da:

Samtliche Werke: Prosa 1, Prosa 2
Gesammelte Werke: Essays, Reden, Vortrage

Tutti i testi sono tradotti da Luciano Zagari, tranne i seguenti:
Espressionismo, Deve la poesia migliorare la vita? e Marginalia,
tradotti da Giancarlo Russo, e *Discorso per Stefan George e Di-*
scorso per Else Lasker-Schuler, tradotti da Gilberto Forti.

Scan e OCR by Natjus

© 1987, 1989 KLETT-COTTA J.G. COTTA'SCHE
BUCHHANDLUNG

GMBH. GEGR. 1659, STUTTGART

(This collection was first published within «Gesammelte Werke»
in 1959 by Limes Verlag, Wiesbaden-Munchen)

© 1992 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

ISBN 88-459-0897-6

INDICE

L'io moderno

Problematica della poesia

La costruzione della personalità

Il problema del genio

Irrazionalismo e medicina moderna

Goethe e le scienze naturali

Oltre il nichilismo

L'uomo tedesco

Espressionismo

Discorso per Stefan George

Mondo dorico

Sul tema storia

Vita artificiale

Pessimismo

Pallade

Nietzsche cinquant'anni dopo

Problemi della lirica

Discorso per Else Lasker-Schuler

Invecchiare: problema per artisti

Deve la poesia migliorare la vita?

Marginalia

Lirica, Posterì, Le epoche, Mondo dell'espressione, Ritorno dell'identico, Natura e arte, Il mondo storico, Cicli, Nichilistico o positivo?, Il mio nome è Monroe,

CURRICULUM DI UN SAGGISTA *di Luciano Zagari*

Indice dei nomi

LO SMALTO SUL NULLA

L'IO MODERNO

... rimira se stesso nell'onda stigia
OVIDIO, Metamorfosi (Narciso)

Signori colleghi che vi proponete di studiare medicina, commilitoni che vi accingete a indagare le discipline scientifiche, giovani che leggete commossi nelle vostre ore di pausa la collezione Teubner « Natura e mondo dello spirito » nonché i tascabili di Göschen; signore, signori e voi tutti, giovani che vi apprestate a sollevare, in laboratori e istituti, il velo di Sais, la mia intenzione è di seminare diffidenza nei vostri cuori contro la parola e l'opera dei vostri maestri, disprezzo per le chiacchiere di barbuti cinquantenni di cui lo Stato provvede a retribuire e proteggere la parola, e nausea di fronte a un mestiere che non ha mai avuto fede in una qualsiasi forma di creazione.

Qualcuno di voi ha un occhio di vetro, qualcuno il braccio fasciato, quasi tutti siete stati in guerra. Dopo anni di fango, dopo anni di Ypres, dopo serate al cinema delle retrovie una volta ogni sei mesi, dopo notti in cui i ratti vi strappavano a morsi dalla giacca le macchie di untume e la briciola di pane dagli angoli della bocca, eccovi qui a tremare di fronte a ciò che lo Spirito ha messo in serbo per voi.

Siete in una situazione tale che vi trovate all'orlo dell'abisso, come accadde a Psiche in quella favola, allorché venne condotta da genitori e amici, per ordine di un

oracolo, in cima a un'alta montagna, ornata come una salma, come alla morte, e rimase abbandonata all'orlo dell'abisso, forse destinata a venir rapita da un dio - voi verrete rapiti da un dio purché sappiate quale dovete invocare.

Ma se qualcuno vi mette in mano un osso e un paio d'occhiali sugli occhi, se qualcuno vi conduce in locali in cui regna un odore asettico di iodio e di alcol, se poi una testa pelata si porta dietro il bancone di vendita ed esclama «Su, su, miei giovani amici » e invoca la Cosa in sé e il velo di Maya, preoccupatevi allora di pestare nel mortaio questo rappresentante di commercio, facendogli notare che ogni anno si trattava di sacrificare a Maya una scrofa gravida, giacché i porcellini che costui vi partorirà sono una gelatina e la sua verità nient'altro che una delibera di facoltà.

La macchina è un'istituzione rispettabile, l'illuminazione della vescica è cosa sana e fresca come un panino, che Dio mi guardi: è nello spazio e nel tempo che il mondo si deve realizzare. Provate però a chiudere gli occhi, a respirare un profumo - là da dove viene e là dove già si è perduto - un profumo di boschi che irradiano calore, un carico di beatitudine — ed ecco che siete passati, siete esauriti nel punto cardine della struttura, e ora c'è un frullar via come di colombi: passa oltre — oltre —, e adesso il vento, dal profondo del deserto e verso le isole, a volo migrando oltre il mare, el Levante. -

Vi appendono tubicini alle orecchie per spiare i segreti del mondo circostante, ma dietro gli occhi il sogno tace. Vi insegneranno a raccogliere dati, ma voi dovrete esibirvi nudi - voi fra poco perduti per sempre, signore e signori, con le vostre disperazioni e beatitudini, fate rosso il

deserto, fatevi scarlatti nelle scorie di quattro millenni, fumanti intorno a voi. Papavero, conoscete il papavero? Lingue di fuoco ardente, pellirosse, scariche di scintille, budella che scoppiano bestialmente —, signore e signori, dal sistema alla catastrofe, all'ekthesis di questa impressione ultima!

E l'epoca delle torri, quella di Babele, abbattuta dal Signore, e quella di Siloah, dove furono gli innocenti a cadere. E l'epoca dei diluvi, delle nuvole che vengono dal deserto e dei mari che irrompono sull'estrema terraferma. E lo spaccarsi, è il barcollare, ben oltre le macerie di Selinunte, tutt'attorno ai colli in riva al mare, oltre le paludi delle febbri la cenere degli dèi e la sofferenza delle erme.

Ad Amburgo, signori, c'è però un istituto dedito alla consulenza professionale. Un professore di psicologia, un grande apparato. Vi fanno ripetere tre numeri, dovete dire quando cade una sfera, ed eccovi diventati clown o calcolatori - signori, cos'è che vi aspettate dal vostro Stato? Un trattato per la cessione della Siberia, una miniera di zolfo, una cava argentina di salnitro per questo pasticcio - signori, chi sono i vostri ordinari? Una direzione centrale delle Poste con i fili del telegrafo sul tetto — anche qui:  **Εκτίθημι** un calcio nella schiena!

Sono tante le cose che vengono distrutte, questo leggo nei vostri occhi, ma noi vogliamo lavorare e dimenticare quello che è successo alla Germania. Ma che il crollo della Germania sia scaturito da una qualche cosiddetta necessità interna è un'affermazione del tutto indimostrata. Che lo Stato dei sudditi, della maschera e delle figure di Eduard Thòny nel « Simplicissimus » fosse maturo per la

catastrofe è una frase senza fondamento - e infatti quale altro popolo era meno maturo?

E poi, di popoli, ce n'erano ancora? C'era ancora, prima della guerra, qualcosa che non fosse europeo? I vagoni letto e i bagni alla moda, gli imbroglioni e i futuristi, i motori Diesel e l'alta aristocrazia, i tenori e quelli dell'impegno sociale, gli specialisti dei reni e i baroni del carbone - era ancora concepibile che lo sterco equino di un'idea cadesse su suolo europeo senza che arrivassero i giornalisti, pronti ad annusare gli escrementi per il loro pubblico?

C'era forse un popolo cui i suoi profeti non avessero annunciato con sicurezza il tramonto? Ricordo ciò che Taine aveva scritto nel 1889 a proposito della Francia: «Napoleone ha introdotto in questa macchina, con la funzione di motore centrale, di molla generale, la spinta a emergere, l'ambizione priva di scrupoli, il nudo egoismo, e l'enorme tensione di questa molla provoca stridori e scricchiolii in tutte le giunture della macchina. Dopo di lui i suoi successori non si sono comportati diversamente. Finora, in questo secolo, il periodo più lungo non è durato vent'anni » — e se l'ultima parola nell'ultimo volume della sua opera sulla Francia che Taine arrivò ancora a pubblicare suonava: «E va per la sua strada incontro alla bancarotta», se poi non è stata la Francia ad andarle incontro ma è stata la Germania a soccombere, vorremo perciò attribuire dignità di dialettica alla vittoria dei tank?

Un insipido «da capo»! Ahi, l'idea all'interno della storia!

Chi abbia letto Gli dèi hanno sete o Salammbò si ricorda come stavano allora le cose. Valenciennes assediata, Fontenay occupata dalla gente della Vandea. Lione in

subbuglio, le Cévennes in piena rivolta, aperto il confine spagnolo, due terzi dei dipartimenti in mano al nemico o in stato di ribellione, minacciati dai cannoni austriaci, senza denaro e senza pane. C'era bisogno di cannoni, e le campane dovettero esser fuse, mancava la polvere, e le pareti delle cantine vennero grattate, le pietre da costruzione sottoposte a lavaggio chimico per ricavarne salnitro. Generali furono portati davanti alla corte marziale per aver perso battaglie, si susseguivano le sedute di comitati e consigli che si scioglievano e si arrestavano a vicenda, addirittura: «La Convenzione aveva fissato un calmiera, e subito grano e farina erano scomparsi». Come il popolo di Israele nel deserto, anche i parigini dovevano alzarsi prima dell'alba se volevano mangiare qualcosa. Davanti alla porta dei fornai veniva tesa una corda per tenere la gente in fila, ma le mani che premevano alla corda finivano con l'azzuffarsi. Un attacchino municipale comparve con una scala e affisse una lista dei prezzi fissati dalla Comune per le macellerie; una venditrice di cavoli passa con la sua gerla e dice: «La buona carne di manzo è bell'e andata, dobbiamo mandar giù le budella».

E poi i mercenari punici nei giardini di Amilcare. L'orda ammutinata dei battuti che gozzovigliano sulle terrazze intorno al castello abbandonato dal signore in fuga: tremiladuecento talenti euboici per il sangue che abbiamo versato per Cartagine, e le coppe, le coppe della legione sacra, e i pesci del Barca, le anguille primigenie che avevano covato l'uovo mistico in cui si nascondeva la dea —, dov'è Giscone, dov'è il consiglio supremo? Via! Vino, carne, oro! In pezzi i poggiapiedi d'avorio, i vasi tirii di vetro, le anfore della Campania — fuoco negli alberi, i leoni in libertà, guai a Cartagine!

O chi ha letto Plutarco? Chi ha tenuto a mente anche solo tutti gli imperi che uscirono dalla mano del solo Demetrio come acini da un grappolo, finché bastò un siro o uno scita a gettarli nel tino? Chi aspetta ancora a sbadigliare, chi non si è messo ancora in salvo? Chi ancora non scorge la natura casuistica delle battaglie, il ritmo segreto delle catastrofi e la follia circolare, maniaco-depressiva, della storia delle guerre?

Un insipido «da capo»! L'idea all'interno della storia! Li avete ben visti, gli pneumatici e i telescopi a forbice, classe superiore, neanche a parlarne! Eccola qui l'occasione di esibirsi, tutta quanta la chimica, dagli alimentari ai gas. Che vita, che movimento nelle arti tecniche, intere colonne di autogeni sott'acqua, che robusto progresso dal proiettile a bossolo alla granata di liddite!

Eccolo qui tutto adunato insieme, questo secolo del reale e del conoscere, in cui lo spirito ha creato la statistica e l'analisi dell'orina, in cui la tabella trionfava e la creazione sprofondava, in cui per diventare professore ordinario bastava dominare le cavità laterali del naso e per diventare presidente di congressi bastava aver visto tre pustole mentre quel tale accanto ne aveva viste solo due, in cui non c'era casa e non c'era strada dove non abitassero un cavadenti e un agente di brevetti, un urologo o un geodeta - per conquistare la terra e dominare il mondo.

Forse che qualcuno si è dato la pena di accertare di che tipo sia stato negli ultimi decenni, in Germania per esempio, il cosiddetto lavoro intellettuale compiuto dal suo ceto dirigente, il più libero, il più illuminato? Applicare un elettrodo alla coscia di una rana era sufficiente per il baccalaureato, per acquisire rango e titolo accademici bastavano un po' di numeri relativi al diabete

nell'esercito prussiano, suddiviso per corpi d'armata: se ne venivano fuori cinquanta pagine e se il compilatore non rischiava di trasformarsi in concorrente, la libera docenza era assicurata. Questi lavori cominciavano perlopiù così: «Non sembra fuor di luogo», «Potrebbe risultare non privo d'interesse», o di recente: «La guerra, questa grande maestra, ha gettato una luce nuova anche sulle relazioni fra l'albuminuria ortotica e le piattole».

Ma c'è poi qualcuno che le opere degli ordinari di materie scientifiche le ha lette davvero? Perlopiù sono manuali scritti assieme a un'altra dozzina di professori e ad alcuni assistenti in pensione, allo scopo di dare spazio a tutti i punti di vista. Che il salmone, in primavera, risalga il Reno fino a Basilea per deporre le uova, ecco ciò che continua a mandarli in estasi l'uno con l'altro, ciò cui dedicano più di una concatenazione d'idee; che l'avena, attraverso l'ibridazione di quella a spighe nere con quella a spighe gialle, si riproduca ora nera ora gialla a seconda delle condizioni: questo è ciò che loro chiamano un processo induttivo. Ammassi di argomenti, tabelle, definizioni nella parte generale, un'intera casistica a livello di massaggiatori nelle parti speciali - e tutto ciò contro uno scenario che sprofonda.

Signori, non mi propongo di combattere il darwinismo davanti ai vostri occhi, ciò è stato fatto già da un certo tempo, soprattutto ad opera di Hertwig a Berlino nel suo lavoro *Lo sviluppo degli organismi* e in maniera particolarmente attuale nel suo libro pubblicato nel 1918, *Contro il darwinismo etico, sociale e politico*. Indicazioni bibliografiche sull'argomento le potete trovare inoltre nel libro di Norman Angeli *Il conto che non torna*, mentre Nicolai segnala nel suo libro che i russi hanno cominciato

particolarmente presto a dubitare della validità delle leggi di Darwin. Fra questi merita di ricordare soprattutto il libro del principe Kropotkin tradotto da Landauer. Vi faccio ancora i nomi di Novikov, francese, e di Karl Pearson, inglese. In questo contesto desidero però in primissima linea attirare la vostra attenzione su un libro difficile, oscuro, addirittura trabordante, forse il libro più profondo sorto in ambiente scientifico, un libro di cui non mi risulta che sia mai stato letto da uno scienziato. E il libro di Semi Meyer, uno sconosciuto medico di Danzica, privo di libera docenza: Problemi dell'evoluzione dello spirito. Volume primo: Le forme dello spirito.

Questo libro apre una breccia nelle fondamenta della scienza e parte dal problema del concetto stesso di evoluzione. E vero infatti che Bergson aveva illustrato il lato creativo dell'evoluzione in maniera più incisiva di chiunque prima di lui e che nel suo principio dell'élan vital aveva trovato un nome per questa forza creativa, introducendo così una sorta di forza primigenia che di necessità spinge in avanti la vita. Con tutto ciò, e a dispetto della sua profondità, in sostanza non aveva fatto che accostarsi a un filone concettuale che, a partire dall'età dei Greci, aveva creato confusione intorno all'impostazione del problema, ogni volta che si era arrivati a parlare di evoluzione. Sembrava essere una specie di necessità intellettuale presupporre già presenti in qualche modo nella forma iniziale di un'evoluzione tutti i risultati successivi. Meyer invece rappresenta l'evoluzione come principio che non si svolge o si sviluppa, ma che sulla base di fondamenta già presenti costruisce creativamente l'imprevedibile.

Lo spirito è sorto e combatte giorno per giorno per difendere il suo impero. Non è stata la luce a creare la lente, sono gli organismi che l'hanno creata nella e per la luce, lo spirito è libero e gravido di creazione. Signori, voi non avete potuto conoscere i tempi in cui i corpi si muovevano e le forme di energia operavano secondo leggi eterne, in cui il mondo era uno snodarsi di avvenimenti meccanici o energetici. Forse non siete del tutto in condizione di misurare quale mai incommensurabile sentimento scaturisca dalla conoscenza connessa con quello che vi dico, e cioè che voi avete un destino e che esso è posto completamente in mano vostra.

Adesso però, signori, gettate ancora una volta uno sguardo sul rappresentante dietro il bancone di vendita, armato di tabelle con cui si sforza di servirvi, guardate come se ne sta piantato lì nel pieno del suo mondo d'idee; ma, osservate un po', non si sta curvando, non ha nell'intestino qualcosa che non va? Non sarà che nel suo caso quel morso alla mela della conoscenza che un innocuo abitante della Mesopotamia diede parecchi millenni fa in condizioni igieniche più favorevoli, si è sviluppato fino a diventare un grave avvelenamento da frutta? Ascoltate, che flatulenza abbondante, da dietro gli viene fuori l'istinto della verità e da davanti la libera ricerca; con la destra brandisce la mentalità più sana, con la sinistra quella antispeculativa, attorno al collo gli si gonfia la specola, dall'apertura dei pantaloni la base statistica - non se ne sta piantato lì come Noè uscito dall'arca, come sull'Ararat sotto l'arcobaleno, o questo non è piuttosto il capo maori del museo etnologico, vesti e perizoma di lino australiano, orecchini di dente di tricheco con spilla d'osso, sul petto un tiki di nefrite? Non verrebbe voglia di

dire: Ehi là, lei, monti sulla sua canoa, molli gli ormeggi, a scopo vita privata, verso la sua villa di Grunewald che ha saputo guadagnarsi con la sua lotta spirituale?

Partenza! E allora? Il secondo giorno dell'Europa è passato, se la fede era colpa, se l'esperienza è diventata caso, siamo alla veglia notturna prima del terzo giorno. Messi alla ruota dal determinismo delle cause, incalzati dallo svolgimento, lapidati giorno per giorno da una realtà cui non c'era modo di sfuggire, siamo stati sconfitti. Voi potete crearvi da capo, voi siete liberi. Avete visto il grande incendio di Tamerlano o la visione ebbra di Benkal, avete visto il violino di Picasso vibrato come un'ascia contro questa realtà o piuttosto i frammenti di cosmi esplosi legati di nuovo assieme a formare un violino di sangue? Dove andrete, per crearvi di nuovo?

Attorno alla mummia di Dio, al di sopra delle acque che battono contro la fortezza, va errando una figura mostruosa: ai margini del vuoto, giallo e colmo di simùn, sta morto il castello del deserto, i tralci sulla parete. Quattromila anni di umanità sono passati, e felicità e infelicità sono state sempre uguali: volgiti via dal tuo prossimo, questo sarà l'insegnamento se adesso risuonerà la colonna di Memnone. Certo vi siete amati, vi siete appoggiati l'uno all'altro, avete dormito l'uno accanto all'altro - ma ovunque giriate lo sguardo, cruccio e peso al cuore. Ma se noi insegnassimo a scorgere la danza a cerchio e a superare la vita nella forma, allora la morte non sarebbe l'ombra, azzurra, in cui stanno immerse le felicità?

La dolcezza del finire, l'ebbrezza del caduco; attorno a ogni sera il baluginio dell'ultima, attraverso ogni ora lo spossamento orfico, il brivido dell'affondare, la felicità orrida del Sé?

Già vedo dietro le vostre teste, ormai spossate, il capo dello sparviero le cui ali vi proteggono, il paio d'ali del grande uccello che viene dal Nilo, che ha la testa di sciacallo, che viene dalle tamerici, già odo il suo richiamo, che passa: La morte sta oggi davanti a me come un profumo di mirra, come un profumo di fiori di loto, quando uno sta sulla riva dell'ebbrezza.

Signori, che l'Io si facesse sociale nel secolo decimonono era inevitabile: Dio scacciato, ovunque si trovasse; ancora intorno al 1800 la descrizione di una specie di formiche come descrizione dell'onnipotenza di Dio e del suo operare miracoloso nel caso singolo di quelle proboscidi e di quegli occhi composti: come scienza particolare nell'ambito della teologia; e dopo tre decenni la descrizione analitico-causale al di fuori di ogni relazione: - dove sono finite la materia della preghiera, le energie ascensionali che, da quando la storia dell'umanità è passata fra Menfi e Tebe dal mito alle tavolette scrittorie di terracotta, avevano dato nutrimento, grazie a eredità e nuovi acquisti, a questa enorme tensione paraboloidale del sentimento umano, trasformandola in dipendenza assoluta?

O che cosa avrebbe potuto trarre dall'idea dell'Io autonomo questa corporazione in sedicesimo, capace di emozioni soltanto volontaristiche e il cui merito è costituito dalla densità della popolazione in Europa, che cosa avrebbe dovuto trarre da questa che è l'idea più incondizionata che sia mai stata pensata, dalla quale però non era possibile spillare spiccioli, mungere moneta cartacea, che cosa fece la canaglia di fronte all'ordine dell'Assoluto? — si fece sociale.

Il prossimo, prossimo ai valori medi, formato tascabile, il misirizzi dell'autocompiacimento, quello che grida Barabba e vuole vivere bon e propre, sulla tavola da pranzo le scrofe soddisfatte, i gladiatori morenti via all'ospedale -, il grande cliente dell'utilitarista —: misura e meta di un'epoca.

Dove il dolore è molesto come una mosca contro la quale si prepara uno scacciamosche, dove il dolore viene come un eczema e se ne va come pelle che si squama, dove il problema emotivo viene posto davvero come cercano di porlo gli utilitaristi per l'umanità: i sentimenti sono una scala unitaria che si e- stende uniformemente a partire da un punto zero o anche il reciproco di un rapporto che loro possono poi manipolare con gran zelo, conteggiandolo all'attivo grazie ai loro interventi di bonifica -: rapsodia di intere generazioni.

Non vi ricordate di aver trovato già in Schopenhauer la concezione che potremmo chiamare la legge della costanza del rapporto dell'uomo medio con la sfera delle passioni? Il che poi significa che per lui felicità e dolore non esistono affatto, che lui vive la sua carnalità, la sua propria organizzazione corporea, che egli è, con Platone, εὐκολος o δύσκολος, che non ha destino e non conosce destino, che nasce, gode e viene sbattuto via, in una tomba tosto spazzata via dai venti?

Dolore, pugno contro il pamphlet della vita che viene dal muso sfrangiato delle democrazie edonistiche, dolore, caos che spazza e annienta fin nel profondo i campi irrigati della ratio borghese e con la sua distruzione obbliga il cosmo a prendere una nuova piega, — parola che viene da regni in cui impera il destino e dal più rabbrividente accadere del genio - gazzarra prostituita,

quando l'utilitarista ti strumentalizza per le discrasie dell'uomo medio.

Signori, la biografia dell'Io non è stata ancora scritta, ma se vi addentrate nella storia del rapporto tra mondo e Io, scorgete con grande chiarezza l'evoluzione seguente: il rafforzarsi del sentimento di autonomia del soggetto individuale. L'Io, che dapprima si inseriva pienamente nel mondo esterno e all'inizio era appena in grado di distinguere nella sua immagine del mondo la posizione della propria persona e quella degli esseri viventi intorno a lui, arriva gradualmente a raccogliere e a concentrare la sensazione soggettiva del vivere trasformandola nella consapevolezza di un'esistenza individuale.

Ma questa consapevolezza, e cioè l'individualismo dell'epoca attica e dell'età ellenistica, di tendenza ancora pienamente oggettiva, come tutta l'immagine del mondo propria di quel periodo, giunge a compimento seguendo due linee parallele di evoluzione fino all'odierna coscienza che fa dell'uomo il portatore di un mondo puramente fenomenico.

Parallela al modificarsi dell'immagine del mondo, e si parte dalla visione animistica, ancora tutta pluralistica: il mondo è spaccato in infinite esistenze individuali oggettive, fra le quali l'Io - un essere singolo come gli altri — non occupa una posizione in qualche modo eminente; — passando attraverso quella separazione fra dèi e spiriti che nel politeismo si fa sempre più rigida: all'attività degli spiriti, anarchica, imprevedibile, capricciosa, si contrappone il dominio degli dèi che segue in qualche modo delle leggi; — fino al sorgere dell'idea di unità propria del monoteismo: il mondo regolato da una

volontà, da una legge, animato da un principio di vita; parallela a questa linea corre un'evoluzione del senso che gli uomini hanno avuto della vita, per cui l'Io forma in se stesso, un tratto dopo l'altro, quell'idea di soggettivismo secondo la quale tutto il mondo esterno gli è dato in forma di esperienza interiore.

Voi conoscete la via che dall'opera oscura e quasi del tutto perduta di Eraclito porta, attraverso il libro di Marc'Aurelio a se stesso, la lirica di Gregorio Nazianzeno e le Confessioni di Agostino, fino alla grande rivolta del Rinascimento, allorché l'Io cessò di percepire se stesso solo « come corporazione o in una qualunque altra forma dell'universale » (Burckhardt); avete davanti agli occhi la piena oscura dei motivi soggettivistici presenti nella mistica cristiana del Medioevo; avete in mente il dubbio metodico di Descartes riferito a ogni forma di realtà, il neo-occasionalismo di Malebranche, per il quale tutta l'autentica conoscenza a noi accessibile si esaurisce nella comprensione delle idee e delle loro relazioni, lo psicologismo di Locke e dei suoi successori, la separazione kantiana fra cose in sé e fenomeni, e infine, proprio davanti ai vostri occhi, la relativizzazione di tempo e spazio operata dal moderno positivismo in un finale addirittura orgiastico.

E ora eccolo qui, questo Io, portatore di ogni contenuto di cui abbia fatto esperienza, preformato rispetto a ogni contenuto esperibile. Inizio e fine, eco e cappa del camino di se stesso, coscienza fino all'ultima piega, apriori ridotto sperimentalmente a vuoto pneumatico, cosmo, ruota di pavone di scappatelle discorsive, Dio che nessun elleboro dilata a rumore; — coscienza, massa inconsistente, stati di eccitazione, cerebralismi; coscienza fino alla fotofobia, il

Sesso inerente; coscienza, roccia con l'iscrizione del re, malata del Tu mitico della sintassi, ultima lettera maiuscola: nella lingua di Persia, Susa, Eleam porta minaccia alle pianure sottomesse alla violenza: erede e fine e Achemenide.

Occhio spento, la pupilla è rivolta verso l'interno, niente più persone in nessun luogo, ma sempre e soltanto Vlo; le orecchie ipertrofizzate fino a chiudersi, l'udito rivolto verso la coclea, ma nulla che avvenga, sempre e solo Vessere] più che maturo, putrescente, con collo da giraffa, refrattario alla circoncisione, senza fede e senza dottrina, senza scienza e senza mito, solo coscienza eternamente priva di senso, eternamente assalita da tormenti -: dalle coste alle spiagge, dai deserti ai belt, al di là dei mari, sulle grandi navi, attraverso le brezze, in mezzo ai gabbiani delle Azzorre, in mezzo ai pesci volanti, attraverso le correnti del Golfo oltre la donna più luminosa di New York —: maledetto gemere brunastro, calca di cowboy, stupro nella prateria, magari con la biancheria addosso, di lino bianco come la neve, un po' discosto, dove sono il grande frutto della California e il colpo ardente dell'estate canadese -, o dai veleni, gli ultimi, che corrodono le mucose, fino all'abisso che reca il perire.

Destandosi: annusando: alla ricerca di una parola meridionale; tutt'in tondo: alla ricerca del complesso ligure - mortale, nordica, nebbiosa maledizione, funebre occidentale.

Grecia luminosissima, gli Elleni di Taine, che robustezza nel collo e che petto alto. Razza povera, frugale, giovane, pastori che vivono con tre olive, uno spicchio d'aglio e una testa di sardina; che dormono per strada, le donne sui tetti, venti luminosi, felicità per un

niente —, i loro dèi che non muoiono, che il vento non scuote, che la pioggia non bagna mai, che la neve non raggiunge, « dove l'etere si apre senza una nuvola e la luce bianca corre con piede leggero ».

Grecia luminosissima, gli Elleni di Taine, razza povera, frugale, giovane, e improvvisamente: dalla Tracia: Dioniso.

Dai monti di Frigia, dal fianco di Cibebe, nell'incendio delle fiaccole a mezzanotte, fra il crepitare di bacili di bronzo, flauti con suono profondo che lo accompagnano dal labbro di auleti barcollanti, circondato dallo sciame di Menadi in pelliccia di volpe e con le corna, egli scende nella pianura che gli si apre.

Nessun indugio, nessuna domanda: al di sopra delle cime passa il notturno, con il pino nella chioma, lui in forma di toro, lui avvolto di fronde: dietro a lui ora, e ora agitare il capo, e ora far fumigare la canapa, e ora la bevanda non allungata —: ora è già vino e miele a fiotti - ora: rose, siriache - ora: grano che fermenta - è l'ora della grande notte, dell'ebbrezza e delle forme sfuggenti.

C'è un crogiolo di hascisch nel mondo, fra Haiti e gli indios Abipone, è tutto un urlo, da un'isola nell'estuario della Loira fino agli indiani Tlingit, alla ricerca del passaggio, alla ricerca delle epifanie. E una danza fra i due regni dei fratelli, di cui vedete lo stretto amplesso: siete voi a tenere la fiaccola rivolta a terra, voi a tenere lo stelo del papavero, voi a sognare, e all'altro questo è già accaduto.

E meriggio al di sopra dell'lo o dell'estate, è silenzio di frutti, su tutti i colli, un silenzio di papaveri. C'è un richiamo; Eco chiama - non è una voce, non una voce di risposta, non felicità, non richiamo.

Ora di fretta attraverso il boschetto, attraverso i suffumigi dei lentischi, da gran tempo le adonidi sono finite, è estate, Pan arde.

«Dove sei tu, la cui ombra procede avanti a me, attraverso prati gialli, attraverso prati di cardamini, terra dalle spine rosse e villaggi di sambuchi, dove sei tu, ti ho ben visto vicino all'acqua, fra gli olmi, al margine ».

« Dove è acqua, lì è mare. Era acqua senza i delfini, dove si sente un tubare, è ben estate, ho sfiorato un cardo, un respiro di miele mi si era attaccato alla mano. Il mirto che ronzava - rosmarino, salvia, lavanda che si precipitavano nel loro sogno; la terra fumiga, l'isola arde come resina - dov'è l'oleandro che segue i ruscelli? ».

« Dove sei tu? Io sono solo, sono sempre sui pascoli, nel paese delle quaglie accanto alle mie reti, nei boschi, dove sono erbe intrecciate, la mustela e la stella di Orione - ».

E meriggio al di sopra dell'io o dell'estate, è un silenzio di frutti, su tutti i colli, un silenzio di papaveri. C'è un richiamo, Eco chiama, non è una voce, non una voce di risposta, non felicità, non richiamo.

Ma ci sono campi sopra la terra che nulla producono se non fiori dell'ebbrezza — arrèstati, Narciso, le Moire son morte, con gli uomini parli come col vento —, dal largo del tuo sentire, dal largo del tuo sciabordare, a te è nata la tua immagine liea.

Narciso, Narciso, i boschi tacciono, tacciono i mari intorno all'ombra e all'albero: — tu, terra, nuvole, mare attorno alle tue spalle, grida che chiedono procreazione, fame nei pugni, per te pezzi da strappare al corpo del mondo, per dar loro forma e trovare oblio profondo in essi, via da tutta la miseria e vergogna della solitudine - e

poi: sulle palpebre dell'albero un soffio; poi: un tubare,
poi: in mezzo agli asfodeli rimiri te stesso nell'onda stigia.

PROBLEMATICA DELLA POESIA

Il tema «poeta e scrittore», la questione della loro natura, della loro posizione e dei loro rapporti reciproci sono stati più volte, ultimamente, argomento di conversazioni letterarie, e quasi sempre nel senso che il tempo dei poeti sarebbe ormai tramontato, che al loro posto sarebbe comparso un fenomeno nuovo. Questa discussione si è estesa fin dentro le sfere più elevate della cultura e, scendendo gradualmente, fin nella regione piuttosto primitiva degli organi di stampa che rivendicano il puro carattere di partito di ogni manifestazione artistica. Nella «Neue Rundschau», poi, Otto Flake ha fatto di recente alcune osservazioni che rivestono un carattere di principio. Della poesia egli non fa nessun conto, il romanzo le sarebbe superiore. Il romanzo, sostiene Flake, ha un'apertura molto più ampia; è, più che la poesia, voce del tempo; solo con i suoi mezzi sarebbe possibile rappresentare degli uomini moderni. « Questo eterno appello alla poesia » esclama Flake. Le premesse sociali per l'esistenza di una categoria di poeti sarebbero ormai scomparse, non sarebbero più credibili, ogni giorno di meno. Osserva inoltre: «L'elemento poetico è evidente di per se stesso, come quello morale; non è necessario

metterlo in mostra a ogni riga, purché fra le righe sia presente». Quest'ultima osservazione si dovrà poi intendere nel senso che l'opera d'arte, per esempio quella lasciataci in eredità da Rilke, avrebbe potuto trovar posto anche nei romanzi moderni, «fra le righe», sempre che qualcuno si fosse dato la pena di inserirvela. Poi Flake viene a parlare dell'abisso che si è generato fra poeta e presente. Infine usa una parola, peraltro non per la poesia in quanto tale, ma per uno dei suoi strumenti espressivi, il verso, una parola che è molto significativa; egli dice: arcaico. Comune a tutte queste indagini, dichiarazioni e osservazioni è il fatto che non risulta del tutto chiaro a che cosa esattamente si riferiscano: se al poeta o alla poeticità, al lirico o alla letteratura, alla dimensione tematica o a quella del metodo, all'opera o al processo stesso della creazione. Il presente lavoro non mira ad alcun giudizio comparativo di valore fra le singole forme d'arte, non vuol descrivere il poeta come fenomeno sociale e nel suo sviluppo storico, ma intraprende piuttosto il tentativo di cogliere la natura della poesia nel suo concetto e nel suo essere grazie a un'ipotesi nuova e di collocarla all'interno del processo biologico in quanto fenomeno di carattere primario.

Le opinioni citate all'inizio si potrebbero definire, riassumendo, come la teoria sociologica dei valori poetici. Essa si basa sui seguenti ragionamenti di natura generale. Viviamo in un'epoca di formazioni collettive, ampi strati della popolazione sono raccolti in associazioni che implicano non soltanto una coesione di carattere sociale o sindacale, ma anche un'organizzazione spirituale, un ordinamento mentale. Tutti questi strati sono ancorati a una visione del mondo fondamentalmente ottimistica, di migliorismo tecnologico, la quale considera tutti i mali

come effetto, in linea di principio, delle istituzioni e suscettibili di correzione; a una visione che richiede pertanto, a ragione e sensatamente, un'arte che venga incontro alle esigenze di tale mentalità, accolga le sue tendenze e, in attesa del soddisfacimento delle sue speranze economiche, la aiuti, nel senso più letterale della parola, a passare il tempo. Una presa di posizione sostanzialmente pragmatica e positiva, i cui fondamenti e i cui limiti non sono del resto minimamente - cosa ben singolare - di natura politica o sociale; al contrario, quanto più in alto si trovano a stare a un certo punto gli uomini di cultura, tanto più si notano in loro le manifestazioni di una pronunciata tendenza verso ciò che è pieno di gioia e di luce, di una sorprendente accettazione della vita, di un'inattesa fede nella conoscenza: un atteggiamento giovanile, pronto a sbandire tutti i pessimisti, a contrapporre al famoso mondo ctonio quello razionale presentato come ordinamento superiore, a respingere ciò che è oscuro come marcio incantesimo, demagogia e pessimismo che suona il flauto.

La cornice intorno a tutte queste opinioni, prese di posizione, mentalità è formata in maniera assai evidente dal concetto di tempo, poi da quello di secolo, da quello di popolo - di rado o mai in contrasto con periodi precedenti -, infine dall'odierno tipo europeo della razza umana, legittimato da una serie di periodi spirituali ben documentabili e presentato in modo da comprendere in sé tutto l'insieme. In una parola, l'unità di misura è data dal tipo di uomo proprio della Zivilisation, un'espressione che non vuole indicare altro che il tipo medio creato dal secolo scorso.

«Il grande secolo diciannovesimo», come l'ha chiamato di recente Thomas Mann, il secolo la cui svalutazione e denigrazione fanno parte - così egli si esprimeva - delle abitudini più insipide di una moderna genia di letterati; il secolo di cui egli predilige disegnare i tratti romantici, quelli che oggi si assommano per produrre sotto i nostri occhi una «genializzazione della scienza», e precisamente con l'aiuto di intuizione, visione, immedesimazione, un processo «che dà umana felicità». Il grande secolo diciannovesimo, come proclama Hoche, ordinario di psichiatria a Friburgo, ma proprio in senso opposto, vale a dire come rifiuto di intuizione, visione, immedesimazione e al fine di esorcizzare quella «genializzazione» delle discipline razionali che egli identifica col tramonto della scienza. In ogni caso, è necessario sottolinearlo, il secolo i cui concetti standard vanno esaurendo sotto i nostri sguardi, in maniera violenta, la loro missione storica: l'idea di evoluzione, eliminata da zoologia ed embriologia, sostituita da altri principi nella psicologia, nell'analisi scientifica dell'arte, nella storia dei simboli, nella mitologia, esclusa in blocco dalla coscienza che l'epoca ha dell'essere, per condurre ancora, sotto il nome di progresso, una modesta esistenza propagandistica nella terminologia politica; l'altra idea che il patriarca ormai invecchiato ha tratto dal suo ceppo più caro, la biologia, per offrirla come sacrificio d'Abramo, ma un sacrificio portato a termine, non interrotto da alcun angelo: l'idea di individualità, retaggio dell'età aristotelica, pilastro del pensiero post-medioevale, fulcro sociale della concezione illuministica, ornata dal darwinismo con gli scalpi di tutti gli animali come un vincitore di battaglie, il libero io, l'ideale da alpinista dell'indirizzo religioso protestante, la

volontà autoctona, la ragione universale che procede eretta, minata dal collettivismo, restituita dalla psicoanalisi e dalle sue scienze collaterali al regno dell'inconscio e regredita a libido.

Una domanda è necessario porre in questo contesto al secolo, dato che, si presume, si ha pure il compito di servirli, il secolo e il suo tempo: ma quale è stato dunque il suo tempo, a calcolarlo con precisione secondo l'orologio? Certo è stato il secolo delle scienze, della fisica, dedito alle leggi, alle leggi naturali, alle categorie. E stato l'inesorabile, le labbra serrate. Eccole dunque, queste labbra serrate, che si lasciano appena sfuggire un motto: «Spazio e tempo! Fino a poco tempo fa la geometria era un sistema assiomatico, la natura si dischiudeva in formule euclidee, e Kant concluse per sempre e in maniera decisiva secolari ordini d'idee. Trent'anni è durata questa verità. Lo spirito umano che mai non posa, in particolare il progressivo secolo diciannovesimo, ha trovato che erano possibili più parallele a una retta, le equazioni non euclidee, la geometria sferica. Quattro decenni è durata questa verità. Da allora non si parla più che di definizioni interdipendenti, spazio e tempo sono sistemi di relazioni fra corpi rigidi, teoria famosa e veramente grande. Ma già non sembra più ammissibile introdurre lo spazio in ciò che è piccolo dal punto di vista della fisica, l'atomo; per la meccanica quantistica la teoria causale dello spazio non ha validità. Sussiste tuttavia la fondata speranza che lo spirito umano che mai non posa riesca a trovare a brevissima scadenza, anche per queste acquisizioni, formule di validità universale, durature, anche se alquanto complicate, cosicché anche in questa direzione un soddisfacente e armonico risultato concettuale potrà ben

presto — se è lecito servirsi di un'espressione piuttosto figurata e idealistica - "coronare" il lavoro del ricercatore».

Ed ecco, lì accanto, l'inesorabile studioso di genetica, colui che dà al tempo la sua impronta profonda e si fa avanti con questa affermazione: l'uomo, questa scoria darwinistica della discendenza, feto di primate giunto alla maturità sessuale, infantile scimmia dalla secrezione interna alterata, oggi si presenta come la potenza più alta nella scala della creazione. In principio era l'eupeide. L'uomo di Aurignac, suo antenato, che durante la quarta glaciazione era comparso in maniera apparentemente repentina al di qua degli Urali, aveva il mento chiaramente a forma di piramide, la fronte che sale decisa, le arcate sopracciliari senza tracce di rigonfiamenti, le bozze frontali ben pronunciate: un cranio fin dall'origine umano, mentre il più recente uomo di Neandertal, le rameau bestialisé della paleontologia francese, si avvicina piuttosto al tipo delle scimmie. L'homo sapiens è la forma primitiva. Forma originaria (aquatile) — uomo bianco - scimmia - lemure: questa è la nuova scala. «Quanto meno la scimmia ha perduto della forma primitiva, tanto più ha un aspetto antropomorfo» dice, alla lettera, lo scienziato; l'animale spiccatamente cerebrale è la forma più antica, e quella onnipotente. Le specie sorgono ora proprio dal contrario dell'evoluzione, e cioè per scissione, diminuzione della specificità primaria, deviazioni. Eliminazione, non selezione; abbassamento, non allevamento. Tolta al principio dell'evoluzione la sua teoria cosmica, ecco uno dei concetti più famosi del pensiero contemporaneo, una delle posizioni del sentire moderno più passionatamente discusse, una delle concezioni più fondamentali dell'uomo post- antico messa

al tappeto dalla stessa disciplina che ne aveva fatto un campione.

In quale ora è cominciata dunque la missione cui è stato chiamato l'artista? A chi doveva prestare le sue forze, all'uomo di Aurignac o a quello di Neandertal, alle tendenze evoluzionistiche o a quelle stazionarie? Doveva inserirsi nel momento dell'evoluzione o aspettare finché cominciasse l'eliminazione? Sviluppare la geometria euclidea o quella sferica, la relazione o l'apriori? Se poi, come oggi, comincia addirittura a vacillare la base della visione scientifica e perciò stesso moderna del mondo, se la legge della materia e dell'energia viene minacciata da vitamine e catalizzatori, se la meccanica dell'evoluzione viene costretta a punti di vista teleologici metodologicamente assai sospetti, a leggi di assicurazione e contrassicurazione e a principi sinergetici, se la stessa legge di causalità mostra dei salti, se, in una parola, «i capricci di lunga durata», come vennero chiamati nell'inverno '85-'86 in Engadina, e cioè le leggi naturali, rivelano in maniera persino panica fino a qual punto tutto fosse capriccioso, allora, da quale parte dovrà trovarsi il poeta? Deve studiare prima ogni nuova bolla dell'Ordine della scienza, stabilire che cosa fornisce in questa stagione la haute couture, modelli euclidei o dessous acausali, oppure è sufficiente per la sua carica che egli si unisca al coro della generale esultanza per la grandezza dell'epoca e il comfort della civiltà tecnica?

Il poeta e il suo tempo, una formulazione assai popolare — che candore, che sicurezza tutta d'un pezzo, in campi in cui tutto è problematico! Infatti, che cosa è il tempo, parla forse con noi, parliamo noi con lui, che nome ha, fa il richiamo a se stesso, come il cuculo, o lo fa più tardi alla

sua covata cresciuta in nidi altrui? Da dove viene la figura che esso assume, chi accompagna la sua metamorfosi, è proprio il poeta a doverlo fare in qualità di propagandista per il suo ceto medio? Nello sfondo permane però il problema più complesso: la grandezza artistica può mai essere storicamente efficace, può inserirsi nel processo del divenire? Ci si è inserito Nietzsche? Col piccolo gruppo di letterati che va in cerca di citazioni nelle sue opere? O Goethe? O Michelangelo? Qualunque condottiero,¹ qualunque intrigante di corte sarebbe loro superiore quanto a possibilità e a riuscita. Non è forse l'artista privo a priori di influenza sulla storia, limitato all'ambito fenomenologico dell'anima? Non lo si deve forse sottrarre semplicemente a tutte le categorie storiche, al potere e al suo dispiegarsi, all'ambito sociale e a quello forense, alle idee di evoluzione e di progresso come a un metodo di rappresentazione puramente naturalistico, sfera puramente empirica, esteriore, non dialettica, causalità caso per caso?

In una parola: che cosa dobbiamo pensare del processo storico? Può esso, può qualcuno in suo nome pretendere che l'arte o la conoscenza stiano al suo servizio? Forse che in qualche modo esso contiene in sé dei concetti extraempirici, dei processi di carattere non strettamente casuale, delle espressioni di efficacia non puramente sommatoria, un qualche mito, una qualche trascendenza? Che cos'è che abbiamo davanti ai nostri occhi? Quale presente antichissimo, quali stati di tensione che suscitano, per troppo uso, nient'altro che un'impressione meccanica, quale su e giù, ora della verità scientifica, ora di quella economica? La teoria economica, che ha sorretto la nuova società, comincia a vacillare; una teoria come

tante altre, una cattiva copia della vecchia teoria del fondo salariale, già a limine non valida per l'agricoltura, anche la legge dell'accumulazione capitalistica nient'altro che una prospettiva infondata. Conflitto. I monomani del materialismo divengono gli imbecilli della realtà. I fanatici di una pura ipotesi, i flagellanti di una speculazione estremamente iperbolica sono contagiati dall'aggressività di bovini d'arena contro tutto quello che nell'idea hegeliana, da loro accettata, del progressivo movimento dialettico della storia, concentra l'occhio su ciò che potrebbe andare oltre quell'idea stessa. Battaglia intorno alle ideologie di coloro che la attaccano e di coloro che la sostengono. Vanterie metaforiche, una volta da destra, una volta da sinistra. Smargiassate utopistiche, una volta a oriente, una volta a occidente. Elaborazione concettuale, contraria a ogni evidenza, una volta della potenza e una volta della debolezza. L'insieme della storia viene acquistando gradualmente e di lunga mano il carattere tipico di irruzioni di massa; per esempio, Alessandro: un caso lo portò zoppicante fino al Punjab, fortuna in battaglia, buona sorte da avventuriero; per esempio, Genghiz Khan: popoli di cavalieri, per nutrimento latte di giumenta e sangue dei cavalli di riserva, dal deserto di Gobi fino a Liegnitz, la bandiera con le nove code di yak da Karakorum fino all'Elba; cinesi, indiani, turkmeni, polacchi: cinque milioni di mutilati; dopo cent'anni, dominio infranto, sostituito, liquidato —; tipico processo storico: senza motivo e senza senso. Un caso tipico di frammentarietà. Un motivo: Oriente; un mito: Mediterraneo; la storia scappa al Niagara per affogare nella vasca da bagno, la necessità chiama e il caso risponde; essa passa nelle schiere di colui che è di turno: Costantino, quando

parte per la guerra, fa conficcare nelle sue redini i chiodi della croce del principe della pace, e ciò lo aiuta a vincere.

Questo è la storia, e il tempo in generale. Se si considera solo il loro presente - dal quale appunto il poeta si dovrebbe ritrarre perché non sussisterebbero più i suoi presupposti sociali -, il nostro momento particolare, questo giorno con la sua esigenza ideale di un'attualità impostata su una quotidiana erosione; se si considera il suo modello di scrittore utile con la sua plausibilità per tutti, la sua esperibilità con mezzi pubblici, profezia, piattezza intorno alla sua carcassa sogghignante; se si considera per un istante il concetto storico più ampio che si ritrova dietro il milieu di tutte queste formazioni: dietro alla civiltà tecnica, alla scienza, all'induzione, all'età baconiana, al secolo d'acciaio, all'opportunità, alla concezione liberale; se si considera per un istante ciò che riassuntivamente viene chiamato illuminismo, quello che comincia nel secolo dodicesimo, uno spettrale secolo di irrequietudine, di angoscia, di dubbio, di attesa dell'Anticristo, e che si è poi goffamente compiuto su ampio fronte quale scioglimento del pensiero da tutto ciò che il razionalismo ha in seguito stigmatizzato tendenziosamente e a tergo definendolo ortodossia scolastica, gnosticismo, antropomorfismo, superstizione e feticismo —

Quell'illuminismo che per oltre mezzo millennio è campato di rendita sul disprezzo con cui, dal punto di vista dello spirito sicuro e sciolto da ogni vincolo, guardava dall'alto in basso un potere che comunque, con l'aiuto dei suoi padri della Chiesa e dei suoi monaci, per la prima volta nella storia delle razze aveva conquistato al lavoro inteso in senso economico e agrario una propria

dignità umana, culturale, morale; aveva costruito città e giardini, creato corporazioni di arti e mestieri, dato il primo impulso all'artigianato artistico distribuendo commesse per le case di Dio; aveva costruito la campana della chiesa, l'organo e il duomo gotico; contro una tradizione che ammetteva l'infanticidio e non riprovava che si allevassero le orfane per la prostituzione, aveva istituito brefotrofi e ospedali, aveva aperto i primi ospizi e ostelli per pellegrini; aveva chiesto pietà per la debolezza, creato per la prima volta intorno alla fronte della pena lo splendore di un'aureola e il fascino del mistero, e così toccato regioni della sensibilità che i grandiosi sistemi dell'antichità non avevano mai sfiorato —

Quell'illuminismo che ora si presentava come qualcosa di definitivo e come creazione conclusiva, che esordì istillando nello spirito ormai chiaro e libero l'idea di aver raggiunto la maturità, e spingendolo, grazie a una filosofia dell'esperienza positiva e con l'aiuto, ancora una volta, di una legge, la legge dei tre stadi, a riconoscere che l'ultima, definitiva e universale età storica era ormai cominciata con le scienze naturali - «legge necessaria e immutabile» (Comte) —, che «è un'impresa totalmente priva di senso e di prospettive indagare alla ricerca delle cause prime e dei fini ultimi» (Comte), ma che in cambio gli andava esaltando un'esistenza «libera per quanto possibile dal dolore e ricca per quanto possibile di godimenti, in qualità e quantità» (Mill); e che alla fine ha portato i suoi augusti corifei odierni, corifei dell'universitas litterarum, a definire «un gioco logico, buono a soddisfare appetiti autistici», quell'impulso verso l'universalità e la totalità che pure è documentato come impulso originario da una storia più lunga di quella delle università; li ha portati a non trovare

per l'artista e per il talento creativo nient'altro che le seguenti tre frasi, che si leggono in un'opera collettiva sull'uomo: «Talentto artistico, piuttosto frequente, peraltro scoperto perlopiù al di fuori della scuola. Spesso si riscontra predisposizione in più di un campo, buona intelligenza, attitudine al disegno, alla pittura, eccetera. Dipende poi spesso dal caso quale predisposizione pervenga a un ulteriore perfezionamento professionale»; a proposito della genealogia della vita interiore li ha portati a esporre le seguenti connessioni psicofisiche circa il problema dell'impotenza maschile: «A pazienti evoluti conviene consigliare una vita prevalentemente spirituale, vale a dire un interesse per letteratura, pittura, filosofia; gente più alla buona trova spesso conforto nella religione o in un qualche hobby » - insomma si può ben dire, visto che questo è il succo, questo è il sale di tali cervelli, che lo scientismo, nel quale è sfociato sotto i nostri occhi l'illuminismo, non è a sua volta nient'altro che un nuovo sistema di dogmatismo, di ortodossia, scolastica e feticismo, sia pure con altri, più squallidi simboli.

Che servire l'epoca o prepararle la via non può essere giammai il compito e la vocazione del gran- d'uomo, del poeta; che piuttosto la sua grandezza consiste proprio nel fatto che gli manca qualsiasi presupposto sociale, che esiste un abisso, che è lui a rappresentare l'abisso di fronte a questa massicciata della civiltà tecnica, a tipi ormai sostanzialmente del tutto incapaci di esprimersi, a psichi appiattite dall'analisi, a genitali edonizzati, alla fuga nella nevrosi: happy end. Che egli lascia dietro di sé tutto questo, sposta in avanti la prospettiva della sua origine e della sua responsabilità fin là dove i sistemi logici vengono meno, si lascia sprofondare sempre più giù in una specie di

febbre di ricaduta e di parto ultrarapido verso l'interno, verso il basso, fino a giungere in quelle sfere di cui il più famoso e competente studioso delle connessioni intellettuali e sociologiche, il francese Lévy-Bruhl, dice quanto segue: « Il pensiero logico che tende a realizzarsi in puri concetti e attraverso l'organizzazione razionale di tali concetti non raggiunge la stessa estensione delle categorie spirituali che trovavano la loro espressione in forme più antiche di rappresentazione», e: «esso non offre alcun surrogato equivalente agli elementi che ha eliminato», e: «il pensiero logico non potrà mai essere l'erede universale della spiritualità prelogica», e: «in confronto con l'ignoranza, perlomeno con l'ignoranza consapevole, la conoscenza giunge senza dubbio a possedere il suo oggetto. Ma, in confronto con la partecipazione realizzata dalla spiritualità prelogica, questo possesso non sarà mai altro che imperfetto, inadeguato, in certo modo esteriore», poiché: «essa è più profonda e viene da più lontano », e: « l'anima aspira a qualche cosa di più profondo della conoscenza, a qualche cosa di più profondo che le dà interezza e compimento» - insomma, fin dentro quella sfera in cui, antichissime nella totalità, stanno le sfingi, in cui il pensiero non è più caduto dal cielo come un libro di preghiere, eterno per i platonici e per i fisici, i trascendentali e i realisti, e neanche come proposizione ipotetica per i biologi o come imperfetto per i romanzieri, bensì penetra nell'oscura cerchia di ciò che ha rilevanza biologica, del mondo monoculare delle origini, del mondo polifemico della creazione. Dove il pensiero esiste come modo di regolare gli istinti e porre in tensione l'elemento vegetativo, promiscuo nel suo operare con l'incesto e la poliandria e i suoni dell'accoppiamento; dove esso ha le

caratteristiche naturali del mare: certe correnti, certe quantità di sali, ma al di sopra delle acque sempre il dio onniveggente; fisso, in un certo senso, ma sempre ambivalente, a priori, ma sempre ambiguo, dove il pensiero è l'onda, dove è il mare, ha la realtà del mare, ma è, il mare, una verità? — no, è un sogno.

Chi sogna il sogno? - L'io è un tardo stato d'animo della natura e addirittura uno stato d'animo fuggevole, interno ed esterno separati solo tardi, e neanche con esattezza, per certi strati che solo di rado vengono controllati: un malato viene trapanato, assieme al dolore scompare nella narcosi la coscienza dell'io, ma lui avverte lo scalpello sul proprio cranio ed esclama: Avanti! L'io non è uno di quei fatti primari, di sconvolgente chiarezza, con cui ebbe inizio l'umanità, appartiene piuttosto a quei dati di fatto condizionati che hanno una storia, sopraggiunge, emerge dall'interno di un qualche cosa di anteriore la cui analisi ci allontana da qualunque concezione evoluzionistica per sospingerci verso una concezione basata su impulsi spontanei e su una certa periodicità pur nell'identità dell'essere psichico. Esperienze davvero straordinarie che risalgono a tempi recentissimi: il fondo comune della psiche fa filtrare certe identità attraverso tutte le razze e tutte le epoche. Nessuna «migrazione del simbolo», nessuna teoria della diffusione o analisi della trasmissione è in grado di chiarire tale dato di fatto. Negri di razza pura del Sud degli Stati Uniti, grazie all'analisi dei loro sogni, hanno riprodotto dei motivi propri della mitologia greca. Jung descrive un malato di mente che ha tirato fuori, per così dire alla lettera, un nesso simbolico di una certa lunghezza che si è ritrovato in un papiro pubblicato per la

prima volta alcuni anni dopo. Formazione - e formazione a ritroso. Quando l'anima si sviluppa, essa si forma - a ritroso. Demonica questa consapevolezza, per la malinconia non c'è posto, l'Acheronte ha sommerso l'Olimpo, il Gange si mette in moto verso Wittenberg. L'Io, sciolto dalla costrizione, nel dissolversi delle funzioni, puro io nell'incendio delle origini, acausale, a priori dell'esperienza, si volge all'indietro, il «sacrilego tentativo di afferrare, all'indietro», dietro il velo di Maia: τὸ ἐν καὶ πάν.

L'Io è un tardo stato d'animo della natura. Qui però si fanno avanti complessi senza utilità e senza storia, profondamente nichilistici nella tensione di un'oscura voluttà. Ora, dal centro dell'epoca, con tutte le spinte grossolane di ogni forma di potere, con la psicologia delle opportunità più comode intorno alla fronte come una corona di spine, frammezzo ai genii più grandi della creazione che fanno i fornitori dell'industria, agli ideali umanitari che sfociano nella nevrosi ossessiva, alle pratiche sessuali come su tante Madonne -: nei suoi tormenti l'Io fa piazza pulita, con le sue lacrime richiama l'antico flutto, fa un cenno di richiamo alla bocca che vive alla giornata, impugna il coltello e si mette a danzare sul suo filo, evoca gli esseri ibridi generati dal Tartaro -: indietro, o parola: un tempo grido di foia lanciato negli spazi aperti; giù, o Io, a giacerti col Tutto; a me, voi schiere degli sbanditi: visioni, ebbrezze, genti degli inizi!

Estasi, dolce, che gli riporta la lontananza; voce, tutta oscura, che canta degli inizi. Ora vede il mondo in forme più consolanti di quanto il giorno avesse pensato, vede sul mondo il molto e l'uno, intrecciati, senza peso. Vede una

piuma rossa, una penna d'aquila che sventola come bandiera sopra la pianta di mescal. Una penna d'aquila e il custode del fuoco con la testa china sulla prateria. Nella tenda è terra rossa, all'entrata legna da ardere, ora il capo agita il panno intriso di succo di funghi, ora imita su uno zufolo d'osso il grido dell'aquila che viene dalle grandi altezze. Ora molte aquile, ad ali aperte, ogni piuma un suo disegno, la vista più bella! Ora, sul braccio di uno che percuote il tamburo di zucca, un piccolo essere col cappuccio azzurro, piantato lì dritto dal dio che ha fatto la terra. Cose stupende, per tutta la notte, visioni fino al mattino, orge di dedizione, sensazioni di comunanza — culto del cactus peyote presso gli indiani Arapaho.

C'è una dottrina che va per il mondo, antichissima, è la teoria dell'ardore. Assai diffusa in India, Brahman significa l'estasi, il rigonfiarsi dell'animo. Le realtà del paese: gli ampi fiumi, i grandi animali, i periodi di carestia —: difenditi da essi per altra via, fattene signore attraverso incantesimo e disciplina: chi ha allucinazioni scorge il reale, chi prega acquista potere sugli dèi, colui «cui non maturano i sogni fioriti» arriva a gustare il frutto. 11 sistema yoga: prassi dell'introversione, propedeutica allo stupor a comando -: quattrocento milioni di uomini da millenni -: una tendenza dell'anima.

Vede tratti dell'io: lo schizofrenico col suo strato profondo. Fra gli archi orbitali, sfera prelogica, riflessione emotiva; per millenni, per molti, moltissimi millenni, molto, molto più a lungo della nostra storia intellettuale basata sul principio di contraddizione, la razza umana è vissuta sulla causalità magica e sulla partecipazione mistica.

Sì, l'Io è più oscuro di quanto pensasse il secolo. No, il cervello non è l'esercitazione pratica dell'illuminismo destinata a dare alla sua esistenza contorni di civiltà tecnicizzata. Il cervello, che da tanti millenni tiene la creazione al di sopra delle acque, viene a sua volta tenuto sott'acqua dalle Madri. La vita che ha origine dagli abissi e per un certo tempo si organizza per scomparire poi nell'Inferno,² la vita spalancherà le sue fauci contro queste orde della civiltà tecnica che considerano il mare un clistere nutritivo attorno ai loro banchi di ostriche e considerano il fuoco uno scaldabirra sotto le loro lastre di asbesto. Se la vita lascia giungere questi semi alla riproduzione, se lascia che questi colori ad acquarello si arrampichino a spennellare con le loro macchie di sperma lungo le sue pareti di basalto, non per questo essa è pronta a ripiegarsi sul libro di devozioni. Giorno verrà in cui i Monts Pelés soffocheranno queste feconde colonie con la loro lava e gli oceani sommergeranno senza un ruggito queste paludi da bonifica — o splendido giorno del pentimento della natura, allorché, su una zolla di ghiaccio, di nuovo due mandrie ricoperte di pelli oleose combatteranno con clave di osso di pesce per il possesso dei posti delle foche; o ritorno della creazione, quando doppie orde dipinte spalmeranno di unguento gli ossi infilati nelle labbra e, sotto maschere dal becco adunco, offriranno il sacrificio fra le urla dell'animale totemico.

L'Io ampliato in questa natura arcaica, l'Io che esplode iperemicamente, a questo Io sembra intimamente congiunto il mondo della poesia. Ma che cosa significa questo, che cosa si esprime in questo, che cosa esclude, da dove promana il suo impeto? Un passo nel buio, una teoria

di puro nichilismo per tutti quelli per i quali positivismo significa felicità, gioco delle opportunità e progresso, un passo di là da ogni ideologia intesa come ormonizzazione lirica di sistemi storici, di là da ogni realtà intesa come punto d'approdo dell'urlo dei piagnoni quantistici, un passo da una miseria da profughi verso un dio dell'ora. Ciò che rimane come trascendenza del sesso non metaforizzato, come realtà con simboli allucinatori, canone di ciò che è naturale e geroglifico fatto di fantasmi, materia senza idea e però medium per assorbirne la dimensione magica —: ciò che rimane è il corpo col suo fondo, sottratto all'arbitrio, sul quale noi viviamo nella nostra ambiguità, col suo essere che solo per due terzi è nato e per un terzo non è nato, con le sue zone inesplorabili nel sogno come nella veglia, regno delle ombre dal quale non c'è ritorno, terra stigia su cui giuravano gli dèi.

Da lontano viene il sogno che si ritrova nel suo corpo, un sogno, un animale; da lontano i misteri di cui esso è carico, da quei popoli primitivi che portavano ancora in sé le epoche primordiali, l'origine, col loro modo, a noi così estraneo, di avvertire il mondo, con le loro enigmatiche esperienze provenienti da sfere preconsce, con i loro corpi in cui la coscienza interna era ancora labile, le forze costruttive dell'organismo ancora libere, cioè accessibili alla coscienza come al centro d'organizzazione, in cui era ancora mobile ciò che oggi è da lungo tempo sottratto all'arbitrio, un tipo altro da noi in senso biologico, massa arcaica, strato primitivo che nel totem vedeva ancora l'animale con la ferita fresca.

Il corpo è l'ultima costrizione e il profondo della necessità, è il portatore del presentimento, sogna il sogno.

Del tutto evidente il carattere di turgore della creazione, che in esso ha istituito le proprie coordinate e, nelle sue ebbrezze, va in cerca di una forma. Tutto trova la sua forma a partire da quei geroglifico che è il corpo: stile e conoscenza; tutto dà il corpo: morte e piacere. Concentra l'individuo e lo indirizza verso i suoi punti di rilassamento, la germinazione e l'estasi, ebbrezza e fuga per ciascuno dei due regni. Esiste — e così si conclude questa teoria ipere-mica sulla natura della poesia — solo un'ananke: il corpo; solo un tentativo di rottura: i turgori, quelli fallici e quelli centrali; solo una trascendenza: la trascendenza del piacere sfigoide.

Esiste soltanto il solitario e le sue immagini, da quando non c'è più un Manitu che ci redima assorbendoci nell'unità del clan. Scomparsa la partecipazione mistica, attraverso la quale la realtà veniva succhiata, bevuta e poi secreta in sogni ed estasi; eterno però il ricordo del suo processo totalizzante. Esiste solo lui: fra le coazioni a ripetere, sotto la legge, decretata individualmente, del divenire nel gioco della necessità, egli è al servizio di questo sogno immanente. Dei suoi presupposti sociali non si preoccupa: fra gli uomini è, come uomo, impossibile: questo lo dice Nietzsche a proposito di Eraclito, e dunque risa sulla sua vita. Altri parlino pure, fra le righe e senza abissi, di cose che si sono verificate solo più tardi, descrivano pure rapporti che passano, vivano pure di problemi che tosto si dissolvono: sempre e in tutti i tempi egli ritornerà, colui per il quale tutta la vita non è altro che un chiamare dal profondo, da una profondità antica e primitiva, e «tutto ciò che è caduco è solo un simbolo» di una sconosciuta, primordiale esperienza di vita che in lui va in cerca di ricordi.

Un'oscura forma, e incrollabile. Le cornacchie sono il suo grande animale: «gridano e volano verso la città con ali frullanti, presto nevicherà, guai a colui che non ha casa». E quando nevica, quando egli sprofonda, tutto lo respinge, la metà della notte, la notte delle Madri: «Che tu non possa finire, questo ti fa grande, e che tu mai cominci, questa è la tua sorte; il tuo canto ruota come la volta stellata, inizio e fine perpetuamente lo stesso».

1. *In italiano nel testo [N.d.T.].*
2. *In italiano nel testo [N.d.T.].*

LA COSTRUZIONE DELLA PERSONALITÀ

Lineamenti di una geologia dell'io

Nel presente lavoro confluiscono idee derivate da alcune scienze di origine recente, come la tipologia, la scienza dell'espressione e la teoria della Gestalt, oltre che dalla psicoanalisi, le quali s'intrecciano con altre derivate da scienze più antiche: biologia ereditaria, preistoria, paleontologia. Conosciuti sono i grandi nomi sotto il cui patrocinio esse si sono sviluppate: Freud, Driesch, Dacqué, Breysig, e inoltre Johannsen, lo studioso danese dell'ereditarietà che ha creato i due più importanti concetti della moderna genetica: fenotipo, come somma di tutti i tratti essenziali che compaiono effettivamente in un singolo individuo, contrapposto al genotipo, come somma di tutti i fenotipi latenti che possono sorgere da questa determinata stirpe — concetto presupposto dal primo e di questo assai più ampio. Quindi, una volta che si sia meditata a fondo questa contrapposizione, la si può adoperare pressappoco come contrapposizione di individuo e specie, connessa, nel concetto di specie, con l'idea di potere soverchiante e di durata, e, in quello di individuo, con l'idea di labilità e variabilità. Meno noti sono probabilmente gli autori più recenti che qui ci

riguardano: Birnbaum, Kretschmer, Storch, Kronfeld, Schilder, Jung e il loro centro di raccolta letterario, lo «Jahrbuch für Charakterologie» edito da Utitz. Per chi si voglia accostare al problema della personalità, qui si trovano accenni al suo nuovo aspetto. In questo ambito si svolge tutto ciò che oggi vi è di sollecitante nel campo dello spirito, in esso viene avvertita più fortemente e formulata nella maniera più avvincente la mutazione in cui ci troviamo. Qui, più che nell'arte drammatica, si sciolgono gli antichi nodi e vengono intrecciati quelli del futuro; qui, più che nella novellistica, si svelano i tratti dell'Io in divenire, qui combatte la figura umana, nel suo fondo e sul margine dei suoi abissi, per rinnovarsi creativamente con i suoi presagi o anche con i suoi brividi.

Per poterci avvicinare alla nuova idea su cui ci baseremo in questo saggio per chiarire la personalità umana - e si tratta di un'idea biologica — ci dobbiamo orientare prima di tutto su ciò che si deve considerare il fondamento fisiologico della personalità. Che essa ne abbia uno, mai è stato posto meno in dubbio che nella nostra epoca: «scrivi col sangue e vedrai che il sangue è spirito» e: «alcune ore di scalata fanno di un mascalzone e di un santo due creature pressappoco uguali. La stanchezza è la via più breve per giungere all'eguaglianza e alla fratellanza» e: «da quando conosco meglio il corpo, lo spirito è per me ancora spirito solo per modo di dire» - tutto ciò è ben noto come idea fondamentale della psicologia moderna o, come si potrebbe dire, della psicologia dietetica.

Per ciò che dunque riguarda questo fondamento biologico al quale ora ci volgiamo, noi ci ritroviamo alla fine di un periodo, nella storia delle concezioni del mondo, per il quale la personalità era solo un concetto

scientifico all'interno dei suoi sistemi intellettualistici. Il problema di darle una base biologica era perciò fino a poco tempo fa di natura esclusiva mente cerebrale, di fisiologia del cervello. Le membrane cerebrali in particolare, la corteccia cerebrale, venivano considerate come le uniche portatrici della coscienza, di ogni divenire psichico e di tutte quelle Funzioni che formano la personalità. Ciò significa: alcune zone della corteccia dovrebbero rappresentare sia la centrale delle impressioni sensoriali, degli stimoli motorii e delle funzioni associative, sia anche la sede dei singoli aspetti della personalità: affettività, vita istintiva e altre tendenze caratterologiche. Era una specie di dottrina del cranio rivolta verso l'interno, un'ipotesi di Gali sul negativo della scatola cranica, erano forze psichiche rese indipendenti che venivano localizzate proprio secondo i principi della biologia che allora ragionava in termini puramente anatomici: nella cellula aveva sede la vita, nell'organo la malattia, e la personalità, come una pericolosa malattia ideologica, come un demone medioevale, la si localizzava nella corteccia cerebrale, la si affrontava con l'elettrodo, le si toglieva ogni alone ideale per mezzo della puntura ventricolare e la si dissolveva in forme di associazione che avevano corso attraverso condotti anatomici. Era l'epoca di una dottrina matematico-costruttiva dell'anima; clinicamente era l'epoca di Flechsig e di Wernicke, che arriva fino ai nostri giorni ed è tuttora viva in certe teorie psicologiche e della conoscenza.

Ma intorno al 1900 cominciò una controcorrente che era stata nell'aria già per tutto il secolo, pronta ad affrontare le tendenze localizzatrici, una corrente organicistica, vecchissima, che, affondando le sue radici nell'antichità,

vivificata da Kant, tenuta desta da Carus, da Goethe e dalla filosofia idealistica, ora si faceva avanti a modificare l'ipotesi cerebrale della personalità. Una corrente che fu accettata e spinta innanzi da molte parti: la psicoanalisi sottrasse l'individualità alle regioni cerebrali e la congiunse con un medium corporeo più generale. L'embriologia nelle mani di Driesch non si poté più contentare di concettualità determinanti in maniera meccanica e introdusse un agente dotato di una volontà organica che era il motore dell'evoluzione. Nelle scienze dello spirito la caratterologia di Dilthey si volse da uno psicologismo analitico a una dottrina della personalità che avesse al suo centro l'esperienza vissuta e la comprensione, cioè non le componenti dialettiche dell'Io ma quelle istintive. I sociologi, studiando i popoli primitivi, scoprirono forme di organizzazione spirituale totalmente diverse da quelle che si possono far derivare dal cervello, e cioè una generale articolazione biologica della coscienza integrata con corrispondenti sensazioni corporee di diversa natura, con un'esperienza formatasi su una realtà diversa, una presa di possesso del mondo per mezzo di una partecipazione mistica che anch'essa aveva portato a un suo tipo di immagine del mondo sulla base di un universale fondamento corporeo dell'esperibilità dell'essere. In medicina sorse la moderna dottrina della costituzione organica, vale a dire che si mise in primo piano nel giudizio clinico la situazione generale, la situazione complessiva fissata ereditariamente o anche acquisita, la «costellazione» del corpo; e Friedrich Kraus sviluppò con grandioso rigore sistematico la patologia personalistica contrapposta a quella di Virchow. A ciò si aggiunse lo studio degli ormoni e delle ghiandole, che fu

particolarmente decisivo in quanto mostrò che il sistema ghiandolare con le sue secrezioni all'interno del corpo influiva in maniera determinante sull'attività dei centri nervosi, li stimolava ed eccitava, li frenava e paralizzava: ciò significava che un sistema organico distribuito su tutto il corpo partecipava in maniera ineliminabile alla costruzione della personalità. Per riassumere: ora non si vedeva più l'impronta cerebrale della personalità, ma piuttosto quella corporea, la si riguardava come una complessa unità distribuita per tutto il corpo, come una totalità che poteva essere afferrata nel suo insieme e guidata solo dall'intero organismo, costituita dai sistemi corporei più opposti, animata da correnti periferiche e capace, in ogni suo singolo aspetto, dell'espressione totale.

Parallelamente a questo cambiamento di tendenza dell'epoca si compì, all'interno del campo specifico delle indagini sul cervello, uno spostamento di prospettive che ha un aspetto quasi simbolico ma che in termini scientifici è ben reale, e cioè una revisione del giudizio su certe zone del cervello quanto alla loro importanza per la costruzione della personalità, revisione che si presenta come una degradazione della corteccia dell'encefalo (Birnbaum). In questa parte dell'organizzazione nervosa dell'uomo, la più recente dal punto di vista della storia dell'evoluzione - la parte che cent'anni fa venne scoperta e descritta come il grande nido d'aquila —, non si vede oggi in sostanza più nient'altro che la centrale di funzionamento per le attività dei sensi, della memoria e delle associazioni mentali, quindi in prevalenza per l'attività spirituale di tipo intellettuale, che per la personalità psichica in senso stretto ha un valore piuttosto secondario. Tutto ciò che costituisce in via primaria la personalità psichica e forma il

suo fondamento — l'affettività in generale, la vita degli impulsi e degli istinti, e così pure i centri motorii - è connesso dal punto di vista funzionale con le parti biologicamente più antiche del cervello, quelle che risalgono più addietro nella storia dell'evoluzione, cioè il cosiddetto paleoencefalo e i cosiddetti gangli basali. Qui ci imbattiamo dunque in una situazione altamente significativa: la porzione intellegibilis, razionale dell'Io si formò nella parte e con la parte di cervello che è, secondo la storia della stirpe, la più tarda; la fase più originaria viveva una pura vita emotiva e istintiva sulla base del mesencefalo, al di sopra del quale solo successivamente si chiuse la membrana dell'encefalo. Se interpelliamo la preistoria e la geologia, apprendiamo che ciò deve essere accaduto molto tempo prima dell'ultimo diluvio universale, molto tempo prima dell'ultima era glaciale, giacché la memoria che ha questa corteccia, concretatasi nei miti originari e nelle cosmogonie, arriva ancora fino ai sauri e alla loro scomparsa nel Secondario; arriva fino alle ultime catastrofi su scala mondiale e si arresta, a quel che sembra, solo al Primario. Qui sembra si trovi l'inizio di tutto. Ma su questo torneremo ancora.

Nella costruzione della personalità, accanto a queste due zone del cervello, una sua parte l'ha anche il cosiddetto sistema neurovegetativo. Quest'ultimo è un intreccio di nervi che attraversa il corpo, suddiviso in simpatico e parasimpatico, e regola i processi emotivi: respirazione, circolazione del sangue, pressione sanguigna, in rapporto con la tensione e la sensibilità affettiva, con la circolazione sanguigna periferica, l'arrossire, l'impallidire, e in tal modo risulta il veicolo dell'apparato espressivo psicomotorio. Esso è da considerarsi un elemento

specificamente nervoso, indipendente dall'encefalo. Ci avviciniamo ora alla circolazione ormonica intesa come centro del fondamento biologico della personalità; essa non appartiene più affatto al sistema nervoso come tale, ma piuttosto al sistema ghiandolare endocrino. Negli ultimi anni si è molto parlato di questo sistema delle ghiandole a secrezione interna, e tutti sanno che si tratta di ghiandole che secernono nell'organismo determinate sostanze, perlopiù di natura ancora non ben chiarita. I loro nomi sono noti: le ghiandole sessuali, la tiroide, la ghiandola pineale (organo parietale regredito, un tempo specifico contrassegno biologico di un'epoca terziaria della storia della terra; ma di questo punto ripareremo), le surrenali, l'ipofisi. Come esempio più elementare del contributo palese di queste ghiandole alla costruzione della personalità umana citiamo le ghiandole sessuali, la loro funzione durante la pubertà: la loro secrezione provoca il modificarsi psicologico della personalità nel senso di una sua erotizzazione e di un cambiamento basato sulla differenziazione sessuale, mentre un disturbo nella funzione ghiandolare provoca un arresto della personalità su un basso gradino di sviluppo nell'ambito dell'infantilismo. Altrettanto evidente è il caso della tiroide, per la quale la sovrapproduzione è accompagnata dal quadro caratteristico di una forte tensione affettiva, di un'attività superiore alla media e dell'eccitabilità psichica, mentre un'ormonizzazione ridotta risulta associata al tipo ottuso, passivo, apatico, compromesso anche quanto a intelligenza. Ciascuna di queste ghiandole possiede dunque, sia da sola, sia nell'accoppiamento antagonistico degli effetti con le altre, potenze che penetrano largamente nel fondo ultimo della struttura individuale — (Berman

in Inghilterra è stato il primo a tentare biografie basate sulla formula ghiandolare dell'individuo; per esempio, Napoleone: «La sua tiroide era splendida, da qui la sua insaziabile energia: la sua aggressività, la sua animalità e il suo genio pratico sono il segno di ghiandole surrenali perfette». Austerlitz, Jena, Friedland: tutto ha un retroscena ghiandolare. Ma alla fine la sua ipofisi lo ha lasciato in asso; perciò, traducendo parola per parola: «L'ascesa e il tramonto di Napoleone seguirono l'ascesa e il decadere della sua ipofisi») - anzi, a quel che si suppone, anche della struttura delle razze: certe particolarità della tiroide condizionerebbero il tipo mongoloide, particolarità delle surrenali quello negro, mentre le degenerazioni razziali vengono ricondotte ad alterazioni della secrezione interna. Fra il sistema delle ghiandole endocrine e la personalità ci sono quindi legami assolutamente indissolubili, sicché sarebbe falso dire che esso fornisca elementi alla personalità o magari aggiunga sfumature alla personalità che, secondo tale ipotesi, sarebbe già data per altra via; la realtà è che questo sistema delle ghiandole endocrine è il fondamento sostanziale della personalità, è la personalità: in quanto aspetto biologico di una struttura che, volta verso il mondo della psiche, costituisce la fattispecie caratterologica.

Se ancora per un attimo consideriamo questo stato di cose sotto l'aspetto biologico-ereditario, possiamo distinguere anche qui una situazione genotipica e una fenotipica: all'interno di questa base biologica la personalità è fissa ereditariamente nella sua radice, in quanto radicale caratterologico, ma è accessibile a stimoli esterni formativi del carattere. Non si può disconoscere che influssi esterni, sia di tipo ambientale, sia di tipo

tossico come nel caso di determinati veleni, sia di tipo batterico come nel caso di certe malattie, alterino la personalità in maniera accentuata e decisiva. Ma è risultato che gli elementi che hanno la loro radice nella struttura fondamentale e che emergono spontaneamente sono in genere quelli più costanti e possiedono maggior valore e un grado più alto di realtà rispetto a quelli provocati da stimoli esterni della vita; questi risultano sorti per reazioni casuali e variabili.

Riassumiamo i risultati della nostra indagine fin qui: primo, la base biologica della personalità non è data dall'encefalo, come reputava un precedente periodo scientifico, ma dall'intero organismo; secondo, all'interno di questo organismo essa possiede determinati centri di rigenerazione o commutatori: il sistema delle ghiandole endocrine, il sistema neurovegetativo, soprattutto il mesencefalo e poi l'encefalo; terzo, all'interno di questa base biologica la personalità deve essere considerata fissa ereditariamente, i suoi geni sono ancorati nel mesencefalo e nel sistema ghiandolaire endocrino, i suoi elementi fenotipici si raccolgono nell'encefalo che, nello sviluppo ereditario inteso come storia della stirpe, è la parte più recente dell'organizzazione nervosa dell'uomo. Aggiunta riguardante la posizione dell'encefalo e la sua funzione: gli emisferi cerebrali, che nella razza umana sono sovrapposti ai gangli basali come massa imponente, mentre per esempio nell'elefante si notano solo come piccole appendici del cervello, sono senza dubbio sede e centro d'azione dell'intelligenza umana. Si è anche riscontrato che queste parti del cervello si ingrandiscono nel corso dello sviluppo culturale e spirituale della razza: Paul Broca ha constatato che la capacità cranica dei parigini è

aumentata di trentacinque centimetri cubici durante gli ultimi settecento anni. Indagini su scolari tedeschi confermano questa relazione: la circonferenza cranica e quindi le dimensioni del cervello erano maggiori negli alunni delle scuole superiori che in quelli delle scuole inferiori, il che non poteva essere spiegato se non con un condizionamento ereditario. Questo sviluppo è così palmare che gli studiosi della razza sostengono già che il costante allargamento del cranio come frutto di una sovraspecializzazione dell'encefalo potrebbe alla fine costituire un potente ostacolo alla nascita e mettere in pericolo la sopravvivenza della razza. Tutto questo si riferisce alla situazione odierna del cervello odierno. Ciò aggiunge quindi componenti sostanziali alla personalità attuale, ma in questa noi possiamo individuare un nucleo che si riattacca a ciò che è ereditariamente più antico, a ciò che è possesso sicuro dell'intera specie, a ciò che come storia della stirpe è anteriore, piuttosto che a questo nuovo acquisto, l'encefalo, l'organo guida del Quaternario, del periodo dell'homo sapiens.

Adesso volgiamoci ai dati di fatto psicologici. «E notte: ora parlano a voce più alta tutte le fonti sorgive. E anche la mia anima è una fonte sorgiva» - il versetto di Zarathustra. «Sembra confinato» — queste sono le famose parole dell'Interpretazione dei sogni di Freud - «sembra confinato nella vita notturna ciò che un tempo dominava in pieno giorno» : questa frase contiene l'intera psicologia moderna. La sua grande idea sta nel carattere stratificato del mondo psichico, nel principio geologico. L'anima è sorta ed è costruita per strati, e ciò che poco fa, nel campo organico, abbiamo appreso da eoni scomparsi a proposito della formazione dell'encefalo in termini di anatomia

evolutiva, lo manifesta il sogno, lo manifesta il bambino, lo manifesta la psicosi come realtà ancora presente dell'anima.

Noi portiamo i popoli primitivi nella nostra anima, e quando la tarda ratio si lascia andare, nel sogno e nell'ebbrezza, essi sorgono con i loro riti, con il loro mondo spirituale prelogico, e concedono un'ora di partecipazione mistica. Quando la sovrastruttura logica si dissolve e la corteccia, stanca dell'attacco delle forze prelunari, apre il confine eternamente combattuto della coscienza, ecco allora che l'elemento antico, l'inconscio, appare nella magica trasformazione dell'io e nell'identificazione, nella primitiva esperienza del dappertutto e dell'essere eterno. Il patrimonio ereditario del paleoencefalo giace ancora più profondo e pronto al piacere: quando la membrana è distrutta, nella disgregazione psicotica, ecco che, sospinto dagli impulsi originari fuori della struttura primitivo-schizoide, prorompe, attraverso il dilacerato soggetto psicologico, il mostruoso io arcaico costituito di impulsi che si dispiega senza limiti (Kronfeld).

Il principio geologico! Non si supponga però che l'idea di una costruzione graduale della psiche nella storia della specie sia un'ipotesi dilettesca della scuola psicoanalitica: è invece un'idea largamente diffusa e consolidata dal punto di vista storico e della tecnica della ricerca. Già Carus, all'inizio del secolo diciannovesimo, riteneva che gli stati morbosi dell'anima fossero la ripetizione della vita su un più basso gradino della natura organica. Jackson, rifacendosi alla teoria dell'evoluzione di Spencer, parlava della dissoluzione, nella psicosi, di complicati sistemi di funzioni con regressione a un livello

più basso. Ribot introdusse in Francia nel 1882 il concetto di regressione, poi divenuto famoso, e formulò una legge regressiva della memoria, la cui distruzione era da lui descritta come un arretrare dal più recente al più antico, dal composto al primitivo, dal volontario all'automatico. Gli etnopsicologi Lazarus ed Emminghaus hanno descritto il decadere del malato di mente fino al mondo fantastico dell'uomo allo stato di natura. Janet ha parlato della costruzione stratificata della gerarchia delle funzioni. Kraepelin ha visto con estrema nettezza le forme primitive dell'organismo psichico, prefigurate nella storia della specie, nelle quali ricadevano le manifestazioni dei pazzi. E Nietzsche, lui prima di ogni altro, ha visto la stretta connessione tra sogno e mentalità primitiva; egli parla del pezzo antichissimo di umanità che è in noi come del fondamento sul quale si è sviluppata la ragione superiore: il sogno, dice, ci riporta in lontani stadi della cultura umana e ci consegna uno strumento per meglio comprenderla. C'è quindi oggi un accordo di tutti: dalla mitografia alla psicologia etnologica, dalla genetica alla fenomenologia: noi portiamo nel nostro organismo i resti e le tracce di stadi evolutivi anteriori, noi possiamo osservare come queste tracce si realizzino nel sogno, nell'estasi e in certi stati dei malati di mente, noi vediamo questi stadi preliminari del nostro lo odierno manifestarsi soprattutto come sintomi neuropatologici, noi impariamo: «L'abnorme è il primitivo» (Freud).

Esso è presente, è sempre pronto. Sono duecento i rudimenti di organi che il nostro presente biologico di uomini porta nel suo corpo — quanti ne porti l'anima, non c'è numero che possa dirlo. Si consideri che un atto così poco complicato e così elementare — o almeno parrebbe

— come il vedere sorge da infiniti fattori parziali, deve coinvolgere infiniti sistemi di funzioni per giungere all'attuale risultato ottico complessivo. Comporta operazioni particolari per i riflessi ottici, per socchiudere gli occhi, mettere a fuoco la fonte luminosa, misure di protezione e orientamento, con sistemi specifici per l'orientamento spaziale, per riconoscere forme, colori e oggetti, per giungere poi all'operazione superiore di riconoscere gli oggetti nella loro connessione spazio-temporale e a seconda del loro significato personale. Ognuno di questi sistemi di funzioni fu però, un tempo, formato isolatamente, rappresentò un particolare, determinato stadio evolutivo, ebbe, un tempo, il suo momento e la sua fase di splendore, gettò forse uno sguardo nel cielo azzurro e senza luna del Terziario, lavorò forse insieme al terzo occhio, organo parietale della comunicazione diluviale, miracolo elettromagnetico del Mesocene; si ammalò, decadde o venne incorporato in nuove stratificazioni e regge oggi, vecchio e arricchito, tutti i destini degli umani atti visivi, dalla prima amorfa sensazione luminosa della primitiva vescicola oculare fino allo splendore dell'ultrascopia, frantumato nel prisma.

E sempre presente e sempre pronto. In quella famosa malattia mentale che negli ultimi trent'anni tanto largamente è stata studiata e ha già portato a chiarimenti così significativi sulla costruzione della personalità, nella schizofrenia, è possibile in effetti guardare a fondo, attraverso questa scissura, nel lato più misterioso e notturno dell'essere. Qui il malato ha sensazioni organiche chiaramente analoghe ai riti puberali dei selvaggi; qui specchio e originale sono identici come nell'incantesimo dell'immagine specchiata dei primitivi; qui nelle sue

immaginazioni deliranti la trasmissione del pensiero attraverso i capelli si svolge dal tipico cerchio magico come nel mito di Sansone. Qui il malato ripercorre con la sua sofferenza tutte le tappe della storia umana, cose che egli non ha mai posseduto coscientemente nel suo Io: l'elemento bestiale, quello demonico, il metafisico, il titanico, tutto in lui si rispecchia sul piano cosmico nello scontro di potenze mitiche. Nei periodi di fioritura e di creatività che la malattia porta talora con sé, egli si eleva a maestro d'incanti con antiche forze che vengono da un altro mondo biologico; sale da strati arcaici, profondi; sorge un sentimento cosmico, ebbro, forte, dionisiaco, un grandioso mondo fantastico; egli cresce fino a dimensioni cosmiche, si fa mito, combatte con i demoni del suo destino, nell'estasi mistica dell'introversione indiana si gonfia fino alla contemplazione del senso ultimo, si fa Dio (Storch). E poi il crollo, uno stupido disfacimento, un residuo di distruzione nel quale han libero campo gli atavismi.

Da dove viene tutto ciò? Non da questo mondo. Da mondi anteriori, molti fondamenti biologici son già stati la base della personalità umana. Fino a poco tempo fa abbracciavamo con lo sguardo al più fra i cinque e i dieci millenni, che più o meno rientrano nella luce di una comprensione storica. Ma la razza umana vive sulla terra perlomeno da trecentomila anni, anzi ci sono indagini che giustificano l'ipotesi di un passato del genere umano che si perda fino alla soglia del milione di anni, con periodi culturali di molte centinaia di migliaia di anni. Sia Atlantide o il paese dei Lemuri, Artide o Antartide, siano uno o molti i centri originari nei quali ebbe inizio la personalità umana, anche se si può considerare indubitabile che

essa ebbe inizio fin dal principio con caratteristiche umane — cioè con la capacità di presa della coscienza sulla terra - pure essa in ogni caso fu spesso e continuamente diversa all'interno delle singole condizioni geologiche e atmosferiche, ma soprattutto all'interno delle generali condizioni - inaccessibili a qualunque esperienza e osservazione - di costruzione creativa. Essa compì una svolta dopo l'altra all'interno di un principio planetario generalissimo: insieme alle razze animali partecipò alle evoluzioni che le rimodellavano e davan loro nuove sfumature; ora essa si avvicina ai marsupiali, ora ai mammiferi. Si adegua di volta in volta ai contrassegni animali specifici di ogni epoca geologica: porta membrane natatorie all'epoca del dominio vittorioso degli anfibi, pelo al tempo del predominio delle scimmie. Tutte queste svolte le registra: spiritualmente nella memoria dell'umanità, nei miti, saghe, epos originari, mentre il corpo le accumula nei suoi organi rudimentali: tutti quei tipi di semi-uomini e uomini- bestie, le specie con squame e corpo di pesce, le specie con coda, con pelo da scimmia, i giganti, le chimere. Non siamo assolutamente in grado di cogliere con lo sguardo il principio che sospinge e governa questa evoluzione. La teoria darwiniana della lotta per l'esistenza e della sopravvivenza del più forte e del più adatto in termini biologici era una forma di antropomorfismo e non basta affatto, metodologicamente, per spiegare il materiale psicologico, paleontologico e fossile. Noi possiamo solo dire - all'interno di un enorme accadere cosmico-tellurico, eoni glaciali ed epoche d'incendio universale, caduta sulla terra della luna terziaria, oscurarsi del cielo, cataclismi di fuoco e di cicloni, in sempre nuovi impulsi spontanei di evoluzione:

per metà causalità e per metà creazione, per metà necessità geologica e per metà atto di trascendenza —: così si compì la mistura epilettoide del sorgere della nostra personalità.

Anche se oggi lo spirito umano può apparire un principio diverso da quello della vita, anche se a questo si oppone, anche se esso, secondo l'opinione di Scheler, non è deducibile dal mondo della biologia e non trova in nessun punto del cosmo che vediamo intorno a noi un parallelismo, una base o un chiarimento; anche se combatte senza fine con l'elemento biologico per sottrarsi alla sua causalità e alla sua determinatezza; anche se sempre tralascia ciò che è utile e prevedibile per scegliere come meta ciò che è ebbro e lontano; anche se si muove all'interno delle sue rubriche culturali con un ritmo tutto suo; anche se si rallegra di una conoscenza illudendosi che siano state le sfere a riempirla; anche se percorre lottando lo spazio relativistico o quello a priori: lo spazio corticale dell'ananke quaternaria o il primo barlume mesencefalico del paraboloide ghiandolare; anche se ciò che in esso vi è di tenero e di dolce, che è proprio solo ad esso - mentre nella natura extraumana nulla vediamo che abbia in sé bontà, nulla che si abbandoni alla fede, nulla che si pieghi verso la speranza — anche se ciò può non apparire solo come sublimazione del piacere, anche se, vogliamo dire, ciò può esistere anche fra gli dèi: nella personalità esso resta per sempre legato al corpo, unito per sempre col corpo nella sua storia per dar forma all'essere, - sempre ci imbattiamo nel corpo, nella sua enigmatica funzione, nel soma che porla i misteri; antichissimo, estraneo, non trasparente, totalmente rivolto alle origini, carico di un patrimonio ereditario di tempi ed eventi misteriosi e

inesplicabili, eternamente sicuro nello spazio, nient'altro che esperienza del fondamento eterno e regolatore eternamente naturale della norma: l'elemento biologico come giudice della verità: il principio della filosofia orgiastica di Nietzsche; l'organismo come grande costruttore della conoscenza in Goethe: il quale scrive, del viaggio in Italia, queste parole degne di nota: « Io vivo rigidamente secondo una dieta e mi tengo calmo in modo che gli oggetti non trovino un'anima già esaltata, ma la esaltino». Che singolare accostamento di nutrizione ed esperienza di vita! Che diretta, fisiologica instaurazione dell'antitesi creativa! Che svolta verso una totalità operante nel corpo, non distrutta da storia e coscienza!

Goethe ci vuole forse regalare una nuova verità, gli abbiamo forse strappato un nuovo *Urwort*, una nuova parola primordiale? Ci vuole forse investire, rispetto alla personalità, in cui la nostra conoscenza ha dimostrato con metodi storici, sperimentali e psicologici la misteriosa presenza di una separazione in un nucleo e in elementi aggiuntivi geologicamente limitati, ci vuole forse investire di una nuova prospettiva - ancora a metà in una luce preaurorale, ma già con contorni precisi, ancora primo sentore eppure ben presto concetto —, una prospettiva orizzontale, traendola dalla sua biologia? Noi vi abbiamo visto la fase degli anfibi, dei rettili, dei marsupiali, dei mammiferi, delle scimmie: tutte queste stigmati della sua sottomissione a un vasto principio geologico, tutte queste stigmati dei suoi antichi tramonti e della sua nuova volontà nell'ondeggiare di un grande motivo organico che ogni volta procedeva attraverso tutte le forme animali dello stesso periodo geologico, nell'operare di una tensione che sospingeva fuori dal nucleo della propria

specie tutte le forme zoologiche che vivevano contemporaneamente per trarle verso nuove posizioni e funzioni corporee. Ondate orizzontali, l'ultima delle quali sorse alla fine del Terziario. Al sorgere del Quaternario, all'inizio del nostro attuale eone organico, l'encefalo cominciò a crescere in tutti i mammiferi; cominciò l'ondata degli emisferi cerebrali, essi crebbero fino a divenire l'organo-guida della nostra epoca geologica, essi divennero il contrassegno, nel mondo animale, dell'epoca geologica; cominciò l'ora dell'encefalo, l'ora che arrivò all'uomo. Forse la nuova verità dice che questo corpo - che ha già sopportato tensioni della personalità più grandiose della nostra: certamente presso i popoli mesozoici e terziari, veri genii fra le razze, quelli con l'organo parietale che costituiva il contrassegno epocale dominante di allora, l'occhio pineale che conferiva la visione naturale, il sentimento magico, la telepatia e la telecinesi con cui trasportavano senza fatica oltre i monti e attraverso i fiumi i loro ciclopici lastroni, divenuti privi di peso, per farne templi giganteschi; — dice che questo corpo che certamente ha già sopportato anche tensioni inferiori: nell'homo primitivo, imitatore della scimmia e rettile degenerato - che questo corpo riporrà un giorno anche l'encefalo fra le sue rune, se l'encefalo sarà stanco o se nuove catastrofi copriranno il pianeta? Che il corpo entrerà ancora sotto l'influsso di nuovi organi-guida; che riporterà questa personalità al mesencefalo, quando cominceranno nuove specializzazioni? Sempre più oltre le chiamate, sempre più oltre le sottomissioni, finché il corpo dovrà forse riattivare ancora una volta tutti gli organi rudimentali per l'ultima battaglia, quando comincerà la grande demolizione biologica di tutto ciò che è vivente - ,

che allora forse anche la nostra personalità — quaternaria
- si innalzerà ancora una volta come leggenda nella grande
legge sotto il cui imperio tutto è accaduto: la legge di una
trasformazione che non è dato abbracciare col pensiero?

IL PROBLEMA DEL GENIO

La scienza moderna della patografia - così si chiama l'indagine biografica su uomini famosi intrapresa dal versante psichiatrico, raccolta nelle opere di Kretschmer e di Lange-Eichbaum — presenta un materiale di scienza dell'ereditarietà e di statistica individuale che, posto in una certa visuale, elaborato secondo una certa ipotesi sociologica, porta allo sviluppo di una delle idee più singolari. Riguarda la questione del genio e proprio il suo problema centrale; riguarda uno dei temi più appassionatamente dibattuti di tutta l'umanità, attuale da due millenni, da quando Socrate affermò che la follia non è un male in assoluto, ma che attraverso di essa sono venuti all'Ellade i beni più grandi, e da quando Platone insegnò che il canto di colui che non è altro che ragionevole scompare di fronte al canto di chi è in stato di rapimento; riguarda il problema: genio e follia.

Non cominciamo l'indagine col definire chi sia un genio, chi solo un talento, chi un uomo dotato: è un esercizio infruttuoso; partiamo dalla considerazione che sulla base dell'atmosfera generale dell'epoca un certo numero abbastanza ben definito di nomi viene chiamato genio: forse cento o centocinquanta, perlopiù morti,

raramente donne, pochi dotti, alcuni condottieri, perlopiù artisti, poeti, filosofi e persone che associano in sé questi attributi. La cornice che li abbraccia è di proporzioni gigantesche, va da Platone a Baudelaire, da Weininger a Goethe, da Menzel a Palestrina; la maggior parte ha lasciato documenti di tipo artistico o letterario, uno si colorò di verde i capelli, uno si recise l'orecchio sinistro per pagare il bordello; condottieri di eserciti che irrupero attraverso le porte di tutti i popoli, eccellenze, ospiti degli asili di mendicizia, ermafroditi, semi-bambini.

Chi erano, da dove venivano, quale era la loro famiglia, che cosa sappiamo della loro biologia? Prima di tutto, non venivano affatto dalla feccia del popolo; la loro storia insegna che finiscono nella fogna, piuttosto che cominciare dalla fogna. L'indagine sull'ereditarietà ha infatti stabilito che, al contrario, antiche famiglie altamente selezionate, ricche di persone dotate di talento, rappresentano una delle più frequenti condizioni preliminari per il sorgere del genio. Non solo nelle celebri famiglie eccezionali che hanno prodotto per quattro o cinque generazioni i più grandi talenti: i Bach in Germania, i Couperin in Francia, i Bernoulli in Svizzera, gli Strauss in Austria: le doti spirituali vengono trasmesse come patrimonio ereditario - ha osservato la genetica — non meno delle tendenze fisiche. Il genio può quindi, per così dire, venir allevato, entro certi limiti, ma, aggiungiamo subito, trasmetterlo in eredità non si potrà mai. Per studiare più da vicino questi rapporti, Galton, un cugino di Darwin, ha calcolato in Inghilterra, attraverso estese indagini sugli antenati, che un uomo proveniente da una famiglia molto dotata possiede una probabilità di avere nella sua parentela un grand'uomo più che cento

volte superiore rispetto alla media. In America Woods ha ricostruito la parentela di 3500 yankee famosi, e mentre un qualunque cittadino medio americano aveva una probabilità su cinquecento di essere imparentato in modo abbastanza stretto con una delle personalità famose, la probabilità statistica di una parentela di questi uomini importanti fra loro raggiungeva la proporzione di uno a cinque. Questo singolare dato di fatto significa, in altre parole: questi americani importanti sono imparentati fra loro in modo cento volte più stretto che con gli altri americani. Una situazione del tutto analoga ritroviamo nella selezione delle intelligenze in Germania. Così è stata dimostrata una stretta parentela di sangue e una relazione ereditaria per una gran parte dei pensatori e poeti svevi. Nell'albero genealogico della famiglia Burckhardt-Bardili si rivela la comune discendenza di Schelling, Hölderlin, Uhland e Mörike, dai quali poi ulteriori linee di collegamento portano a Hauff, Kerner, Hegel e Mozart. La discendenza di Goethe da Lucas Cranach è poi ben conosciuta e dimostrata da studi genealogici.

Inoltre alcuni gruppi sociali in Germania partecipano più di altri a determinate tendenze nella selezione di talenti e di genii. Ecco prima di tutto le famiglie di grandi artigiani che hanno una parte provatamente considerevole soprattutto nella discendenza dei maggiori musicisti e pittori. Ciò vale per la discendenza dei seguenti famosi musicisti, nel cui ambiente d'origine si ritrovano cantori, maestri di musica, organisti, direttori, suonatori d'orchestra: d'Albert, Beethoven, Boccherini, Brahms, Bruckner, Cherubini, Hummel, Løwe, Lulli, Mozart, Offenbach, Rameau, Reger, Schubert, Richard Strauss, Vivaldi, Starnitz. Di pittori famosi, fra i cui genitori e

progenitori si trovano incisori, litografi, orefici, decoratori d'orologi: Bòcklin, Cranach, Durer, Holbein, Menzel, Piloty, Raffaello, Ludwig Richter, Hans Thoma. Come secondo gruppo, estremamente importante soprattutto per l'allevamento tedesco di genii, troviamo le vecchie famiglie di dotti e di pastori. In esse la selezione degli individui dotati avvenne, per secoli, esclusivamente secondo un criterio umanistico, come coltivazione delle capacità linguistiche e logico-astrattive. Questa specializzazione dei talenti si è dimostrata così rigidamente determinata in un senso unilaterale che si può parlare di un patrimonio genetico di tipo unitario, quasi in sé conchiuso, che ha formato il fondamento ereditario principale per il tipo specificamente tedesco, la combinazione di poeta e dotto o pensatore. A tale gruppo appartengono Schelling e Nietzsche, Lessing, Herder, Schiller e Hòlderlin.

Per ciò che riguarda i genitori, un materiale germinale il più differenziato possibile sembra spesso fornire la premessa per la formazione del genio. Estraneità di sangue e di razza, sangue slavo con sangue tedesco: in Nietzsche, Leibniz, R. Wagner; - O anche forte differenza nel carattere e nella costituzione: tipo estremamente schizotimico ed estremamente ciclotimico; in breve, tutto ciò che tende a incompatibilità, squilibrio, imbastardimento, tensione irrisolta. Nello stesso senso va anche l'antica opinione di Reibmayr, confermata dalla genetica moderna, secondo la quale il genio sorge con la massima frequenza nelle zone e regioni di mescolamento razziale e di sangue. Se disegniamo su una carta l'Europa i luoghi di nascita dei genii più importanti e inoltre le sedi delle più importanti e durature istituzioni della cultura e sovrapponiamo alla carta delle razze questa carta dei genii, ecco emergere evi-

dentissima tutta la schiacciante importanza della zona mista nordico-alpina per la moderna cultura europea. Questa zona mista nordico-alpina abbraccia la più grande parte della Francia, inoltre la Fiandra, l'Olanda, la parte centrale e meridionale del territorio di lingua tedesca, ivi comprese Renania e l'uringia, e infine l'Italia settentrionale e centrale. Questa è la zona d'origine della cultura europea moderna e la centrale dei suoi genii. Le razze sono quindi in un certo senso delle ascendenze ampliate e la tensione fra i germi razziali ha inizio quando di lontano un elemento esterno o difficilmente unificabile preme per mescolarsi. Per questa situazione è stata addirittura coniata l'espressione « ostilità dei germi razziali ».

Naturalmente - per citare anche questo fatto - troviamo di continuo dei casi in cui un genio emerge dalla massa del popolo in un punto imprevisto, senza una simile cultura preventiva, come un en plein casuale, dove cioè nella famiglia non si può dimostrare l'esistenza né di un talento particolarmente sviluppato, né di una tendenza prevalente, riconoscibile per esempio dal tipo di professione (Kant, Fichte, Hebbel, Händel). Che tali combinazioni favorevoli, dovute al caso, di un talento nascosto si manifestino occasionalmente fra milioni di uomini, è cosa che ci si può attendere sulla base della legge della probabilità. Ma esse non basterebbero davvero - sostiene la genetica - per coprire il bisogno di elementi dirigenti che ha un popolo.

Ora sorge una domanda particolarmente importante per la nostra indagine: in quale momento, in quali condizioni affiora la dote geniale all'interno di una famiglia? Anche a questa domanda la risposta è scientificamente chiara: quando la famiglia comincia a degenerare. Quando, dopo

generazioni laboriose, cominciano la decadenza, la bancarotta economica, il suicidio, la criminalità, è anche l'ora del genio. Questa degenerazione della famiglia del genio si manifesta o nella generazione stessa del genio o già in quella precedente. Essa si ritrova con frequenza e gravità particolarmente sorprendenti proprio nel caso dei genii più grandi: basta solo pensare alle famiglie di Goethe, Byron, Beethoven, Bach, Michelangelo, Feuerbach. Ma abbandoniamo ormai la formula «genio e follia», dato che follia è un concetto di diagnostica psichiatrica, e diciamo piuttosto genio e degenerazione, spiegando a questo proposito che degenerazione non è idiozia clinica o pazzia furiosa ma è anche, d'altra parte, qualche cosa di diverso dalla semplice differenziazione culturale e nervosa rispetto al tipo rusticale della maggioranza; diciamo che la degenerazione è la combinazione di una variante corporea negativa e di un evento psichico che non rende più possibile una vita conforme al tipo della maggioranza della specie e rende problematica o annulla la sopravvivenza dell'individuo; aggiungiamo però anche subito che gli psicopatici in quanto tali sono degli uomini minorati come rendimento sia intellettuale che sociale, che gli psicotici nella stragrande maggioranza dei casi sono materiale di scarto, privi di un qualunque grado di rendimento, che quindi per il gruppo di cui parliamo deve aggiungersi, per arrivare al tipo che qui ci interessa, un qualche cosa d'altro, che lasciamo indefinito —; in tal modo, riassumendo, di fronte al problema: genio e degenerazione, troviamo un primo punto fermo: certo, il genio è una forma particolare di pura degenerazione con forte sviluppo di produttività. Dimostrazione: la posizione del genio nello sviluppo ereditario, il suo comparire, nella

sequenza delle generazioni, in un momento in cui ha chiaramente e diffusamente inizio il processo di degenerazione psicopatica nei fenotipi.

Volgiamoci ora al materiale biografico, che non è frutto di articoli da feuilleton, bensì risultato rigorosamente scientifico. Alle conclusioni di Lange-Eichbaum e di Kretschmer aggiungiamo quelle di Binder, uno psichiatra del Wurttemberg che inizialmente non voleva sentir parlare della combinazione genio-follia ma che pure poté, fra gli individui geniali, scoprirne senza alcuna difficoltà cento affetti da vera e propria psicosi. Aggiungiamo Birnbaum, che nel suo libro *Dokumente* ha radunato materiale psicopatologico su centocinquanta personalità geniali. Se si considera poi che spesso si sottraggono alla registrazione le cose più sottili e più intime, molti elementi che rientrano nel campo della stramberia, del socialmente singolare, della scontrosaggine domestica, di ciò che più segretamente è legato agli stati d'animo e al fisico; se si tien conto inoltre che naturalmente non è più possibile rintracciare materiale d'indagine su molti personaggi defunti, si potrà misurare il significato delle statistiche seguenti.

Soffrivano di una pronunciata schizofrenia clinica: Tasso, Newton, Lenz, Holderlin, Swedenborg, Panizza, Van Gogh, Gogol', Strindberg; erano schizofrenici latenti: Kleist, Claude Lorrain; paranoici: Gutzkow, Rousseau, Pascal; ipocondriaci: Thorwaldsen, Weber, Schubert, Chopin, Liszt, Rossini, Molière, Lichtenberg; con tendenza all'avvelenamento: Mozart; al suicidio: Raimund. Ebbero attacchi isterici: Platen, Flaubert, Otto Ludwig, Molière. Morirono di paralisi: Makart, Manet, Maupassant, Lenau, Donizetti, Schumann, Nietzsche, Jules Goncourt,

Baudelaire, Smetana. Morirono di rimbambimento da arteriosclerosi: Kant, Gottfried Keller, Stendhal, Linneo, Bòcklin, Faraday. Morirono suicidi: Kleist, Van Gogh, Raimund, Weininger, Garsin. Ebbero istinti anormali in senso omoerotico: quaranta. Per tutta la vita furono asessuali: Kant, Spinoza, Newton, Menzel (famoso il passo del suo testamento: «manca qualunque colla autogena fra me e il mondo esterno»). Bevevano, e bere non significa una borghese assunzione di liquidi, come per esempio nel caso di Goethe, che per tutta la vita beve da una a due bottiglie di vino al giorno, ma un bere con l'intenzione dichiarata di ubriacarsi: oppio: Shelley, Heine, De Quincey (cinquemila gocce al giorno), Coleridge, Poe; assenzio: Musset, Wilde; etere: Maupassant (oltre ad alcol e oppio), Jean Lorrain; hascisch: Baudelaire, Gautier; alcol: Alessandro (che in stato di ubriachezza uccise il suo migliore amico e mentore e morì per le conseguenze di eccessi gravissimi), Socrate, Seneca, Alcibiade, Catone, Settimio Severo (morì in stato di ubriachezza), Cesare, Maometto II il Grande (che morì in preda a delirium tremens), Steen, Rembrandt, Carracci, Barbatelli Poccetti, Li T'ai-po («il grande poeta bevitore» morì a causa dell'alcol), Burns, Gluck (vino, acquavite; morì di etilismo acuto), il poeta Schubart, Schubert (bevve a partire dai quindici anni), Nerval, Tasso, Händel, Dussek, G. Keller, Hoffmann, Poe, Musset, Verlaine, Lamb, Murger, Grabbe, Lenz, Jean Paul, Reuter (dipsomane, beone a intervalli), Scheffel, Reger, Beethoven (morì, come è noto, di cirrosi epatica, provocata da alcolismo). — Quasi tutti furono celibi, quasi tutti senza figli, di matrimoni felici si sa solo a proposito di una mezza dozzina di musicisti, e inoltre di Schiller e di Herder. Molte malformazioni corporee:

Mozart aveva orecchie deformi di origine atavica, Scarron era uno storpio senza gambe, Toulouse-Lautrec sciancato dalla fanciullezza, Verlaine aveva orecchie a ventola; uno era idrocefalico, un altro aveva la mascella superiore affetta da prognatismo criminale, un altro una fronte sfuggente bestiale, un altro figli idioti -; l'elemento produttivo, da qualunque parte lo si tocchi, risulta una massa intrisa di caratteristiche stigmatizzanti, ubriachezza, ebetudine, parossismi; un viavai di istinti deviati, anomalie, feticismi, impotenze —: non esiste insomma un genio che sia sano?

C'è *un'antinomia compensata* per tutta la vita dalla più enorme potenza spirituale, c'è la disormonia originaria continuamente annullata da creazioni spirituali: Goethe ne è il tipico caso, anche Schiller, anche Leibniz. Ma anche Goethe è stato, come ha dimostrato Mòbius, un psicopatico e un sentimentale estremamente sensibile, estremamente eccitabile, anzi parallelamente c'era in lui, dimostrata al di là di ogni obiezione, una leggerissima forma di ciclotimia con depressioni, durante le quali la produzione languiva del tutto, e poi di nuovo periodi di ipomania ed esagerata giovanilità. E anche Lombroso, che era sempre alla ricerca di *génies intègres* e metteva fra questi Voltaire, viene oggi corretto nel senso che anche Voltaire si rivelerebbe, a un'osservazione più attenta, un pericoloso, eccitabile e ipocondriaco psicopatico. Si tenga presente anche questo: ci sono persone apparentemente sane, nel cui ambiente ereditario scorgiamo però dei casi classici di psicopatia: Hegel sano, sua sorella malata di mente; Hauff e Kerner figli di due sorelle, ma la terza sorella era malata di mente, la nonna sonnambula; Balzac apparentemente sano, ma suo padre un bel giorno si mise

a letto senza alcun motivo e si rialzò soltanto dopo vent'anni: tutti questi casi non sono altro che dei temperamenti labili in forma latente, individui solo apparentemente risparmiati da una degenerazione ereditaria già iniziata. Voglio però citare qui un'osservazione di Kretschmer, il quale sostiene che un bel po' di sanità e di grettezza borghese è parte sostanziale del genio veramente grande, una dose che, col gusto del mangiare e del bere, di un serio adempimento del proprio dovere, col gusto del civismo, delle mansioni e delle cariche pubbliche, conferisce essa sola al grande genio quelle qualità di solerzia, costanza e tranquilla perfezione che riescono a sollevare i frutti del suo operare largamente al di là dei rumorosi e passeggeri slanci dei genialoidi. Questa mi sembra un'eccellente osservazione. Nessun dubbio che nei genii di geologica estensione, in particolare in quelli epici, ci siano immobili strati borghesi, contro i quali cozza con particolare efficacia il demoniaco e sui cui bordi i fiori del male crescono in maniera eccezionalmente sicura e convincente. Ciò però non muta nulla della nostra tesi, per la quale abbiamo trovato, partendo dal materiale statistico individuale, un secondo punto fermo: genio e degenerazione. Sì, l'elemento psicopatico è un fattore parziale indispensabile nel complesso psicologico che chiamiamo genialità.

Allora: genio è malattia, genio è degenerazione; di ciò, io credo, ci si deve dichiarare convinti. Ma sorge qui la domanda se non si debba dare all'intero problema ancora un'altra piega. Che aspetto assume l'analisi di genio e follia se la si trasporta dalla concezione biologica a quella sociologica? Ci imbattiamo ora in un'idea che pervade tutta la moderna indagine sulla genialità, un'idea che ha

forse in sé a tutta prima qualche cosa di delusivo e di raggelante, che però ha dimostrato la sua fecondità e forza metodica di persuasione nelle recenti opere fondamentali di questa ricerca, un'idea, in ogni caso, che in verità apre una prospettiva ancora più abissale di quella del genio che direttamente e personalmente dà l'assalto al cielo e riesce a raggiungerlo. L'idea è la seguente: genio non si nasce, ma si diventa. Non il talento, il rendimento, neanche il successo da soli bastano per diventare un genio, si deve invece aggiungere qualche altra cosa, e cioè la ricezione presso il gruppo, il popolo, l'epoca, spesso un'epoca successiva. Il genio deve venir vissuto. Si dovrebbe quindi parlare meno di genio che di un divenir genio, è un processo estremamente sociologico che però non ha nulla a che fare con una metafisica e poco chiara maturazione dell'epoca rispetto a personalità e idee, è un fenomeno collettivo di trasformazione, all'inizio c'è la figura storica e alla fine c'è il genio. Naturalmente essi sono legati insieme tra loro, naturalmente hanno corrispondenze e identità, ma geneticamente sono separati. Prendiamo un caso concreto: Rembrandt; durante la sua vita fu dapprima un pittore stimato, ma assolutamente nulla di eccezionale; nella seconda metà della vita passava per un pittore manierato, non riceveva più commissioni e finì, come è noto, con l'andare in rovina alcolizzato e sommerso dalle ipoteche nell'ospizio dei poveri. Poi era stato dimenticato. Negli anni Ottanta del secolo scorso era considerato di media grandezza, poi apparve il libro del Rembrandtdeutsche,¹ ed ecco che egli divenne la personalità e il genio di portata universale. Caso tipico di formazione del genio, ci insegna la sociologia; è molto verosimile che ci siano tanti altri Rembrandt, per i quali tale processo non si è

compiuto - perché qui, perché non altrove? O Walther von der Vogelweide: questi non solo era dimenticato, ma completamente e assolutamente sconosciuto, il suo nome addirittura non esisteva, fino a che Uhland nel 1822 scrisse su di lui la famosa biografia, ed ecco che di colpo divenne il più grande lirico del Medioevo. Molto verosimilmente ci sono parecchi Minnesanger come lui; e allora perché proprio lui? Prima di tutto, ci sono in entrambi i casi due spinte esterne ben evidenti, lì il Rembrandtdeutsche, qui Uhland. Ma ciò da solo non bastava. Quel processo di trasformazione di cui parlavo trovò invece l'occasione per mettersi in moto: il pittore entra nel campo visivo di un'epoca, si studia la sua vita, ci si imbatte nella decadenza dall'alto della vetta, vecchiaia di miseria e di abbandono, l'ospizio dei poveri è molto suggestivo, un volto gonfio, occhi torbidi, qui comincia il mito, ora il gruppo lavora a un tema prediletto fin dall'epoca delle saghe: il creatore che fa a botte per il denaro, il vecchio veggente di cui nessuno vuol pagare il seppellimento; si crea di fronte all'oggetto quell'atteggiamento che la psicologia moderna, ammaestrata dalla scienza delle religioni, definisce numinoso, un insieme di santità e di orrore, e l'esaltazione a genio e la formazione del genio si approssimano e si compiono fino all'altezza che oggi vediamo. Si badi che ciò non ha niente a che vedere con moda, frode, réclame e congiuntura; questo può essere il punto di partenza; questo può venire in seguito, ma il vero processo si svolge in regioni profondissime, è vicino alla sfera religiosa e ai gangli arcaici dello strato primitivo. Walther von der Vogelweide a sua volta è il vagante che va errando senza dimora, che aveva un feudo ma fu scacciato, eppure ama fedelmente la sua patria: un motivo frequente

nella formazione del genio che ritroviamo in Rimbaud, Verlaine, Francois Villon, Li T'ai-po, nei geniali poeti tedeschi della ballata; è l'elemento che rientra nel novero delle consonanze anche se in forma instabile e fuggevole e col segno di Caino sulla fronte.

Questa non è neanche lontanamente una spiegazione razionalistica, un relativizzare antieroico, uno smart americano, in realtà non è affatto una spiegazione, ma un'indagine sulla fama, il suo cammino e il suo dissolversi nella collettività. Si è infatti accertato che la fama e più tardi la formazione del genio propriamente non si riattaccano mai in maniera immediata all'opera compiuta, ma sempre dell'elemento accidentale, all'elemento fatale della figura, l'esteriore e l'interiore. Ci sono qui tipiche situazioni di partenza: per quella esteriore do la parola a Burckhardt: « Persino Erwin von Steinbach o Michelangelo non passerebbero nella storia dell'arte per gli architetti più grandi se per caso non avessero ricevuto l'incarico di erigere, l'uno la più alta di tutte le torri e l'altro il tempio più importante di una religione universale. Né Fidia è il più famoso fra tutti gli artisti figurativi perché fu il più grande, ma perché diresse i lavori di edifici artistici rappresentativi di un'epoca molto ricca». Quindi è necessario costruire la torre più alta o essere legato con il potere più forte, per emergere. Non l'opera in quanto tale porta la fama. Neanche nel caso di Michelangelo! Ma proprio il suo nome, che è quello di una delle nature più fortemente psicopatiche nella storia dell'arte, con anomalie nel campo degli istinti e tratti depressivo-schizoidi di estrema gravità, ci istrada subito verso le ben più importanti posizioni di partenza interiori: cioè malattia, suicidio, morte precoce, ebbrezza, criminalità,

anormalità e - particolarmente evidente e massiccia - la psicosi. Si osservino ora le nostre statistiche in senso inverso: allora, ecco improvvisamente in piena luce il rapporto genio e follia; è vero che il portatore della genialità è degenerato, ma ciò non basta perché sorga il genio, è invece la collettività a compiere la trasformazione in genio a causa della degenerazione, del suo fascino demoniaco, dei suoi tratti misteriosi.

Si pensi com'è singolare la posizione della collettività! In quale circolazione si inserisce: si inoltra nei regni degli strati primordiali animata dall'aspirazione primitiva verso il dio sacrificato! Si pensi quali colorazioni essa assume: le colorazioni delle saghe e dei miti, attraverso le quali passano tante divinità malate e deformi: Odino è guercio, Thyr monco, Loki storpio, Hòder cieco, Vidar muto, Gunther e Wieland storpi. Si pensi: si prende a prestito il procedimento della Musa verso Omero: essa gli tolse gli occhi, dandogli in cambio il dolce canto, cioè: egli doveva vivere nell'oscurità, doveva aver domestichezza con le ombre, — e fama e creazione del genio, spesso qualche cosa di addirittura insensato dal punto di vista individuale, storico e normativo, acquistano in questi contesti sociologico-genetici il carattere di una simbologia collettiva dell'elemento degenerativo e di un'aforistica religiosa della degenerazione.

Raffiguriamoci concretamente ciò che questo significa. Raffiguriamoci in mezzo a quali mondi, quali valori si è svolto questo secolo. Erano tutti valori biologici, la più grande sanità possibile, la più grande capacità possibile di vita e di rendimento, condizioni favorevoli alla conservazione della specie, riproduzione non solo come esigenza dei popoli, ma come autentico furor biologico per

tutto ciò che è di carne, per ciò che è organico, che freme e lussureggia, come cosiddetto trionfo di quella che si chiamava vita; erano tutti valori in funzione dello sviluppo della specie, ordinati secondo la loro importanza in quanto afrodisiaci, una morale alla yohimbina con sottofondo di piacere, sempre spinti dall'idea della specie superiore e dello sviluppo. E ora ci imbattiamo improvvisamente, nel considerare la genialità, in condizioni preliminari che sono opposte a questi valori. Ci imbattiamo nell'abnorme e nella degenerazione, e da esse sorge per l'umanità la grande suggestione dell'arte. Scorgiamo una direzione verso il basso, anomalie letali, e queste formano la commistione di fascino e decadenza. Qui, davanti ai nostri occhi, un complesso antitetico si stacca dall'idealità della norma sociologica e medica; si libera qui, come caso unico all'interno del mondo tecnico-igienico- scientifico, un antivalore e raccoglie tutte le gradazioni dal godimento alla sottomissione morbosa, dall'ammirazione all'orrore. Il concetto di BIONEGATIVO (Lange-Eichbaum) sorge davanti ai nostri occhi, lo scorgiamo non solo come persona nella figura naturalistica del portatore della genialità; lo vediamo, e questo è molto più singolare, venerato, richiesto e corteggiato dal gruppo sociale, dalla comunità culturale; essa cerca, in contrapposto alla circolazione di Harvey, questa circolazione di psicopatia e di anomalie negative; essa forma, accanto alla sanità e a sue spese, la moderna mitologia fatta di ebbrezza e decadenza, e tutto questo lo chiama genio.

Riassumiamo: i cervelli creativi, vulcanici, diciamo pure: gli esseri geniali: alcuni emergono, alcuni li trascina con sé l'ora, alcuni divengono genii, molti restano in basso come

non fossero mai esistiti. Si impone questa immagine: qui i vagabondi, gli alcolizzati, i ricoverati negli ospizi di mendicizia, gli individui dalle orecchie deformi, i tisici, l'orda malata, e là l'abbazia di Westminster, il Pantheon e il Walhalla, dove stanno i loro busti. Costruito il Pantheon, modellati i busti, non per gratitudine per ciò che essi hanno fatto (chi mai dovrebbe essere grato, essi in fondo hanno semplicemente fornito i loro prodotti originati da uno stato di necessità o di diletto), non per ammirazione della loro costanza (chi sa mai che cosa sia costanza e come agisca la costanza), ma piuttosto per l'inclinazione del gruppo sociale verso degenerazione e decadenza, accentuata in considerazione del valore di godimento che a una persona normale procurano le baccanti che danzano in catene, a causa dell'impagabile possesso di quella vittima preziosa che è caduta in mezzo alle sue proprie ebbrezze.

Pensione e caduta della tensione — e accanto a ciò le ideologie borghesi. Monologo della creazione: zolle di ghiaccio si gettano la loro ultima scintilla di vita, e ferite che si mostrano in coro vicendevole la loro tigna — e a osservare sta la società alla yohimbina in uno sfondo di piacere. Di nessuno la colpa, neanche un che di tragico; solo non dica nessuno che questi cerchi si sono sviluppati concentricamente, che essi hanno influito l'uno sull'altro in maniera logica e secondo una genesi causale, che il genio avrebbe ottenuto una giustificazione postuma nel senso di una qualità storica, come affermano i cultori ipomaniaci dell'apologia degli eroi: Carlyle, Emerson, gli scolari di Ranke: Rousseau «deve» aver preparato la Rivoluzione francese, La capanna dello zio Tom «deve» aver acceso la guerra civile contro gli Stati schiavisti del

Sud - deve, affermazione storica retrospettiva, biopositivo giornalismo d'atmosfera! — teniamoci piuttosto a ciò che vediamo davanti ai nostri occhi: Nietzsche ha inciso? Nietzsche ha trattenuto? Questo genio infinito, questo massiccio vulcanico contro l'ascesa della grandezza media, ha inciso? Per nulla! Senza la follia, probabilmente sarebbe rimasto sconosciuto, da lungo tempo dimenticato. Tutte queste grandi tensioni dovute a esasperazione e dolore, questi destini fatti di allucinazione e tare, queste catastrofi create da Fato e Libertà —: fiori inutili, fiamme impotenti, e dietro a esse l'Impenetrabile col suo No sconfinato.

1. *Il Rembrandtdeutsche (il tedesco di Rembrandt)* è Julius Langbehn (1851-1907), così soprannominato in quanto autore del libro *Rembrandt come educatore*, uscito anonimo nel 1890. In esso aveva esortato i tedeschi a lottare contro materialismo e razionalismo in nome dell'interiorità tedesca e germanica. Il suo appello ebbe subito larga eco e influì notevolmente sul successivo culto germanizzante di Rembrandt, dell'arte tedesca e di quella dei Paesi Bassi [N.d.T.].

IRRAZIONALISMO E MEDICINA MODERNA

Un medico che esercitasse oggi in Germania la professione e trovasse il tempo, accanto al suo lavoro quotidiano, di leggere la letteratura scientifica di biologia, e così si imbattersse nel libro di Erwin Liek, *Il miracolo nell'arte medica* (Lehmann Verlag, Monaco di Baviera), e, spinto da questa lettura, meditasse su certe osservazioni, per esempio di Kraus, di Krehl, di Goldscheider - famosi professori ordinari nelle facoltà di medicina -, e avesse inoltre interesse a compiere lui stesso certi riscontri sui propri pazienti, potrebbe essere trascinato dalle idee sviluppate qui di seguito — il cui punto di partenza è qualche cosa di così banale come il trattamento delle verruche - in una crisi che potrebbe rappresentare un grave pericolo per la sua personalità.

Questo medico - chiamiamolo dottor Rønne¹ e lasciamo che questa esperienza venga vissuta direttamente da lui — cammina un giorno per la strada e incontra un collega. «Allora, hai già usato la nuova cura per le verruche?» domanda il collega. «No» risponde Rønne. Si intrattengono sull'argomento, parlano in lungo e in largo, Rønne scuote la testa, sorride, va a casa, dove ha inizio l'orario delle visite. Rønne è dermatologo, nella sua

clientela molti sono i pazienti affetti da verruche: verruche, questi innocui, piccoli tumori, perlopiù escrescenze piatte, cornee, che a volte giungono a una discreta profondità nel tessuto delle cellule sottocutanee e che talora, in particolare, ricoprono fastidiosamente, a centinaia, il dorso delle mani dei giovani. Perlopiù si devono eliminare, una per una, con la cauterizzazione; ora Rønne ha già sentito dire spesso che, a quel che sembra, basta curare una sola mano, ed ecco che guarisce insieme anche l'altra; personalmente non l'ha mai visto, ma, come ho detto, solo sentito dire; adesso però questa comunicazione sulla nuova cura contro le verruche pone la cosa in una luce completamente nuova.

Rønne comincia i suoi riscontri. Entra il primo paziente, un giovane affetto da verruche. «Le curerò solo una verruca grande, » dice Rønne, e lo dice per l'appunto con una voce particolarmente melodiosa «la cauterizzo con acido nitrico, e vedrà che con essa spariranno anche tutte le altre, la medicina continuerà a diffondersi sotto la pelle e le corroderà eliminandole alla radice; torni di nuovo fra otto giorni». Il paziente torna infatti dopo otto giorni, e tutte e due le mani sono lisce e sane. Naturalmente l'acido nitrico non è un medicamento che si diffonda sotto la pelle o in qualche altra direzione, resta dove vien messo e si volatilizza immediatamente. Si scoprirà ben presto tutto il significato di questa espressione.

Rønne continua a lavorare. Affronta i pazienti successivi nel modo seguente: li invita a porre le mani su un foglio di carta, ne disegna i contorni e riporta sul disegno le verruche in grandezza naturale. Poi benda gli occhi ai pazienti, strofina leggermente le verruche con una bacchettina, e intanto dice: «Da oggi in poi non avvertirà

più le verruche, spariranno, non le deve più toccare». In casi ostinati, specialmente nel caso di verruche grandi, ripete più volte la seduta; nel caso estremo esige che il malato porti una fotografia delle sue mani, - una fotografia, cioè quasi un controllo e un rimprovero, per il fatto che la verruca è pur sempre lì. E in ogni caso le verruche scompaiono. L'autore che lui segue in questo metodo sostiene di non aver mai patito, in trent'anni, un solo insuccesso.

Rønne introduce variazioni sul tema. Ora fa condurre i pazienti con gli occhi bendati dallo studio in un vano attiguo e lì fa porre le mani ricoperte di verruche su un apparecchio elettrico. L'apparecchio viene acceso, senza che la corrente tocchi minimamente il corpo del malato, solo il rumore è percettibile, un rumore sibilante. Seguono le indicazioni, ormai note, che le verruche guariranno, poi il paziente viene ricondotto nello studio, la benda viene tolta. Risultato: il novanta per cento di guarigioni e, a differenza che in altri tipi di cura, guarigione senza cicatrici. Talvolta si tratta di casi con migliaia di verruche sparpagliate per tutto il corpo.

Alla fine Rønne prova il metodo di cui gli aveva parlato a suo tempo quel collega per la strada: inietta con una siringa, in un punto qualunque della pelle, perlopiù sulla parte superiore del braccio, un po' di acqua distillata e dice come se nulla fosse: «Durante l'iniezione avvertirà un leggero bruciore alle verruche, passa presto, ma ritorna alcune volte, poi però le verruche cadono ». E in realtà il lieve bruciore si produce, e le verruche cadono.

Una voce, e le verruche cadono, riflette Rønne; quindi le verruche, formazione patologica dai contorni precisi, studiata in cento modi al microscopio, scompaiono per

opera di persuasione. Piccole neoplasie, provocate da un virus vivo, probabilmente batteri, si seccano per effetto di una parola energica. E ben evidente che l'uomo è qualche cosa di diverso, qualche cosa di incomprensibilmente diverso da ciò che mi insegnava la mia scienza, non una cosa posta così in basso, così densa, non una cosa la cui carogna si debba trattare con tubi da gas o cannule di gomma, perché guarisca e per indagare la sua natura.

Ora Rønne si volge ad altri campi della medicina, alla ricerca di altre osservazioni simili alle sue. Scopre che un grande chirurgo fa risalire a un epigastrio troppo stretto l'abbassamento dello stomaco ed esegue un'operazione di allargamento, in seguito alla quale i malati si liberano delle loro sofferenze. Un secondo chirurgo, forse ancora più grande, trova al contrario che l'epigastrio è troppo largo ed esegue un'operazione di riduzione, e anche questi malati si liberano dei loro dolori. Il metodo, divenuto poi sensazionale, per ottenere la guarigione di una certa malattia cronica infettiva mediante una dieta priva di sale, era preceduto, in un altro Paese, da un periodo in cui gli stessi malati dovevano salare con particolare abbondanza i loro cibi su pressantissimo consiglio medico; e con entrambi i metodi furono salvati pazienti ritenuti già spacciati. Un tema a sé rappresentano le cure per ringiovanire che, tutte quante, producono poi effettivamente il ringiovanimento; ora con l'aiuto degli umori di elefanti in età avanzatissima che nella giungla avevano mangiato le bacche dell'eterna giovinezza; poi, indirettamente, attraverso i conigli che, dopo aver assorbito questo o quel filtro magico, proiettato per via fotomatonica, non si possono più tenere dalla gioia di vivere e saltano sopra tavoli e panche trascinati da un

impeto giovanile; ora sono estratti chimici terribilmente complicati, provenienti una volta dal cervello e un'altra volta dai testicoli; persino i papiri egiziani, impastati col grasso addominale del cocodrillo di lunga vita, vengono fuori come pomate per ringiovanire: e tutto aiuta, gli umori sprizzano, i peli ricrescono, lo stato d'animo assume da capo a piedi un tono giovanile, purché sia l'uomo adatto a prescriverlo nella maniera adatta.

La medicina moderna - Rønne arriva a questa conclusione - la medicina moderna che certamente non approva affatto una qualunque mistificazione ma compie un lavoro terribilmente serio e responsabile in favore della collettività, non si accosta a organi particolari e con particolari mezzi specifici, ma si rivolge a qualche cosa di assolutamente generale, all'organismo come insieme, alla sua totalità. Se le mie verruche scompaiono quando vi si spalmano sopra medicamenti del tutto indifferenti con un accompagnamento di parole; se in Giappone si dipinge sulla verruca il segno della colomba perché la parola marne significa sia verruca che pisello e la colomba mangia il pisello: e le verruche scompaiono; allora qui la parola si fa carne, il sangue si fa acqua, allora ci vuole solo un passo per avvicinarsi a ciò che è contenuto in una bara e dire: Alzati e cammina, - allora esistono possibilità e passaggi che sono senza fine.

Il corpo, evidentemente, è qualche cosa di fuggevole: non già il pantano chimico-fisico del secolo diciannovesimo con le impronte dei tacchi del positivismo sul volto, ma non è altro che un principio interno, e se uno ci mette le mani, tutto si mette in movimento. Se l'uomo adatto ci mette mano con le parole adatte: questa sembra essere, in ogni modo, la condizione. Ma quest'uomo adatto può

essere lo sciamano dei Tlingit che danza intorno al malato portando sulla testa una corona di bastoncini che somigliano alle corna della capra di montagna e battono l'uno contro l'altro come per una festa. Può essere il mago con il pendolo siderale, il pastore, il sacerdote dell'argilla, il masseur con l'apparecchiatura misteriosa, può trovarsi a Lourdes e nella Christian Science. Deve solo arrivare a questo principio interno, a questo cuore dell'anima, del quale si può morire come di una roccia che ci casca addosso. Del quale si muore, come morì Penthesilea: lei diede il pugnale a Protoe e disse: « Vuoi anche i dardi? », ma lei stessa si scavò da dentro un sentimento annientatore e morì così, senza le rose di sangue e senza la corona di ferite intorno al capo.

Evidentemente l'uomo è qualche cosa di molto, molto più primitivo di quanto non affermi la cricca intellettuale dell'Occidente, qualche cosa di assolutamente generale che sta dietro un Io irreali. Evidentemente anche la vita e la morte non sono affatto le catastrofi che di esse ha fatto l'individualismo: Stevenson racconta dai mari del Sud: giovani che hanno trasgredito le prescrizioni del tabù o che anche soltanto credono erroneamente di averlo fatto, si ritirano in una capanna e muoiono, senza alcun motivo apparente, nel giro di pochi giorni. Muoiono evidentemente di questo principio interno, dell'interno creatore, del piano sovraterrestre che passa attraverso tutto il mondo animale. Sì, un piano -: da dove avrebbe origine altrimenti, per esempio, il seguente adattamento basato su una previsione che da un punto di vista individuale rimane inesplicabile? La larva del cervo volante si prepara una zolla di fango secco con una caverna liscia all'interno come luogo della successiva

metamorfosi. La larva maschile si scava una caverna molto più grande. Da dove sa che, a causa della più potente mascella del futuro insetto definitivo, sarà necessaria una caverna più grande? Non si pensi che nella pupa, supponiamo, si trovi già preformato il futuro insetto. L'interno della pupa si disintegra in poltiglia informe. Restano solo poche cellule da cui poi si sviluppa l'insetto perfetto. E il principio interno che, come si comincia a constatare, mette in movimento anche la cosiddetta materia inanimata: la geologia si rende conto che certi cristalli si presentano sempre assieme nei giacimenti, che altri sembrano evitarsi; anche qui, dunque, nelle pietre, nel regno della materia muta, simpatia e antipatia, animazione, forze, legami.

Attraverso tutta la natura si estende il motivo delle verruche, nota Rønne: sentimento e la parola animatrice. Si comincia a riconoscerlo, di più: si comincia a utilizzarlo, tutta la letteratura medica è piena della parola come stimolo reale, delle sue palmari possibilità terapeutiche. Quindi, parola che inebria; parola che uccide, pensa Rønne. L'uomo adatto con la parola adatta, egli esamina ancora una volta la situazione, questa volta però con assai maggiore precisione: dunque, non l'uomo puro con la parola pura, non il grande uomo con la grande parola, non la parola per un qualche ideale, per una fede, non come pezzo della grande comunità di un tempo, non come suono proveniente da quell'intimo ricordare, no: la parola adatta -: assunta nella terapia moderna, trasferita nel generale quadro culturale —: allora, che aspetto aveva ciò, che cosa verrebbe a significare?

Chi verrebbe dunque guarito dall'Occidente con questo nuovo metodo, in maniera ancora più stringente, ancor più immune da cicatrici, più classica, quale tipo, e questo, a sua volta, a che scopo? La biologia dell'epoca induttiva, quella che lui aveva studiato intorno al 1900, questa sorta di assicurazione oggettiva dello scorrere confortevole della vita individuale, una sorta di pacifismo umorale o, in altre parole: l'idillio ghiandolare individuale come ultimo idolo della razza bianca, questa era l'epoca di materia ed energia, l'epoca darwinistica, era la materia di insegnamento e la si accettava. Se ora però essa accettava anche l'altro, l'irrazionale, il vago, ma nelle stesse mani e nelle stesse condizioni sociali — quindi poi soltanto come nuovo trucco, nuova moda, nuova corrente, nuove chiacchiere, in breve come evocazione magica con saldo attivo, la creazione come affare - questo significava forse una conquista?

Aveva forse un qualche senso più compiuto, per il problema umano, prolungare magari di tre giorni o tre settimane o anche tre mesi lo stato di idoneità fisica dell'essere individuale razionalizzato, se poi l'epoca non era capace di scorgere niente altro dietro di lui, non faceva altro di lui che cavalli vapore, abilità sfruttabili, calorie lavorative, riflessi condizionati della trippa, godimento ghiandolare? Aveva ancora un qualche significato storico sanare fisicamente l'uomo occidentale con iniezioni, pomate, ingessature e ora anche con metodi di suggestione, se il suo sottofondo restava pur sempre la stessa vieta ideologia del positivismo utilitaristico, la stessa esangue, miserabile innologia che gira a vuoto sul tema del favorito del progresso tirato su a pappine, con inalazioni e clisteri nutritivi, dalla culla alla bara?

La salute come bene economico — la formulazione americana dovuta a I. Dublin, direttore dell'ufficio statistico della Metropolitan Life Insurance Company, New York, ripresa dai conglomerati capitalistici a est e a ovest dell'Atlantico. Lì siedono i Napoleoni moderni: gli igienisti, i radiologi, gli statistici, e passano in rivista gli eserciti: i cuori sono ben presto consunti: le guerre, le crisi, i crolli valutari; la pressione sanguigna generalmente cresciuta, tono sanguigno di una massa tesa ed eccitata -: sei nuovi istituti con uno stanziamento di due milioni di dollari per la ricerca volta a sostenere i vasi e la circolazione sanguigna: un affare economico che permette di rinviare di dieci giorni in media l'inizio dell'inabilità lavorativa e quindi si ammortizza come un investimento al quattro per cento. Inoltre il vago, nervo delle forme di labilità, della frequenza nei bisogni fisici e delle nevrosi intestinali -: mense con alimentazione ricca di calcio, terapia stabilizzante, tutto detraibile dalle dichiarazioni dei redditi come reinvestimento, calcolato dal punto di vista dell'industria, significa un aumento di cavalli vapore del 3,27 per cento. Risanato dall'economia con calcio e bromo, durante la prosperità, in funzione delle cinghie di trasmissione, e poi immesso nelle praterie come scoria sotto forma di azotato -: questa è la salute dell'epoca, neanche la sanità delle zanzare, meno di quella di un cane ben curato.

Questa epoca! Il cancelliere Bacone, scrisse Goethe a Jacobi, mi sembra un Ercole che ha ripulito una stalla dal letame dialettico per riempirla di letame empirico. La scienza moderna, l'epoca induttiva - letame d'esperienza! Istruttivo, pensa Rønne, si può ben illuminarlo una volta così, questo pallone gonfiato, ingrassato in formule, si può

proprio provare a pungerla, questa pelle gonfia di tutti i gas delle pensioni statali e pubbliche, questa massa amorfa, senza occhi, che si contenta di giacere in giro davanti alle cose come uno specchio con cento occhi. Sì, si può passarli una buona volta in rivista, questi fronti tenuti insieme da un mastice tutto speciale: i numeri giustificano le proporzioni, e le proporzioni giustificano le leggi, e le leggi giustificano di nuovo i numeri, e la matematica giustifica la fisica, e la fisica giustifica la chimica, e la chimica giustifica di nuovo la matematica — detto figuratamente: un menare pel naso, un barare ufficialmente, un gioco di bussolotti, che nessuno smaschera perché sono tutti lì a segnare i dadi.

E, adagiata nel bel mezzo, la biologia. Ora sono tutti assieme e rendono possibili le percentuali. Dovunque tu vada, voglio andarci anch'io, e dove guadagni tu, voglio guadagnarci anch'io. Nel 1870 un neonato aveva una probabilità di arrivare ai quarant'anni, oggi l'ha di arrivare ai sessanta -: questa è la base. Vent'anni - per la massa vent'anni alle cinghie di trasmissione, per la classe superiore alle fonti minerali di Bad Gastein e Karlovy Vary. E ora interviene ancora lo spirito e parla nel gergo dei trusts: alzati e cammina, consumati per altri due decenni le suole degli stivali, grande figlio dell'era intellettuale, i pezzi di ricambio più a buon mercato li trovi da mio cugino lì accanto e le ghiandole più a buon mercato per ringiovanire da mia zia all'angolo, e ora va' e cammina, e la tua verruca deve scomparire, e ingrassa la tua carogna e bada alla tua pressione sanguigna, e se nonostante tutto le iniezioni di canfora e il massaggio al cuore e gli inalatori di ossigeno e anche le mie frasi stimolanti non fanno effetto e tu sei liquidato e non servi più ad altro che a insozzare il

suolo, allora comunque vattene, ma a quel cimitero il cui modello ha riscosso un consenso così generale alla Fiera internazionale dell'Igiene ad Atananarivo, perché esso riuniva in sé in modo così esemplare sia il lato affettivo che il lato sanitario del seppellimento, quel cimitero veramente al cento per cento, con apparecchiature protettive contro il fracasso delle metropoli, disturbatore della quiete, con simultanea disinfezione dell'aria secondo il sistema spray di reintegrazione all'ozono per i superstiti! Questo quindi era ciò che divenivano l'uomo e la sua immagine della vita e della morte. Per questo l'uomo doveva ancora, per di più, pagare, incollare, timbrare, lottare, patire la fame fin durante i tormenti del sogno. L'immagine che doveva essere simile agli dèi! Questa era l'epoca. Grandi, crudeli, inumani pensieri sorgevano in Rønne. In una luce incerta egli vedeva la creazione avvolta in veli e bagliori argentei, diffusi, come dopo i nubifragi. In essa una specie, un qualche cosa di particolare in mezzo agli animali che esistevano prima di essa e che le sarebbero sopravvissuti. In questa specie egli scorse una razza, bianca, avida di potere e senza dèi, positivista: hybris della decomposizione e apatia della creazione. Essa sentiva avvicinarsi la sua ora. Con tutta la crudeltà dei loro cervelli i gruppi si combattevano, ognuno voleva emergere, ognuno voleva sopravvivere; vittoria e lunga vita, tutto per lei, sempre per lei, la sua fame, le sue ossa, la sua vita, anche commisurata agli animali essa era di una grande avidità. Ma la sua ora era stabilita, cominciò dopo le selve produttrici di lignite, e fra i campi di ghiaccio finirà, neanche un minuto in più di quanto era stato deciso all'inizio. Questo Rønne lo vide per un attimo, poi tornò indietro e diede uno sguardo alle sue stanze: gli strumenti,

vetri, siringhe, i tubi, tutta l'evoluta industria biologica. E per quanto grande potesse essere questa industria, per la sua prospettiva gli sembrò troppo piccola. Se - e questo pensiero sorgeva ora in lui vibrante di passione — se evidentemente la forza produttiva della sua razza consisteva ormai solo nel salutare periodicamente un'epoca sempre nuova con un pathos sempre nuovo, in una sorta di ballo di san Vito di svolte cosmiche, una sorta di tenia di liete novelle, se ora essa arrivava addirittura a inserire l'irrazionale, il vago, il fondo creativo come nient'altro che un nuovo affare nella sua terapia costruttiva senza senso e senza meta - allora, via da questo ambiente! allora, via da questo metodo di pensiero, che non era poi altro che una nevrosi pensionistica, sviluppata in una secolare latenza degenerativa. Allora su di essa il caos, il crollo, il fato abissale e tutto il panico dell'agonia.

Questi potrebbero essere per un medico pensieri conclusivi, e potrebbe capitare ciò di cui si parlava all'inizio, e cioè che incombesse un serio pericolo per la sua personalità, addirittura per la sua vita. Ciò si manifesterebbe nel fatto che egli scomparirebbe dalla società e non entrerebbe più neanche nei locali del suo studio, gli sarebbe diventato impossibile, come movimento muscolare, sostenere caritatevolmente il tipo umano che lo circonda, impossibile rivolgere i suoi pensieri, il suo lavoro all'idillio ghiandolare individuale dell'uomo bianco allo scopo di restaurarlo. Scomparebbe: fisso lo sguardo imperterrito su un eterno resto mitico della nostra razza, del quale egli aveva imparato a credere che solo a esso dobbiamo se abbiamo avuto qualche periodo di splendore e ancora forse lo abbiamo per qualche ora.

1. È il nome del protagonista di *Ithaca*, un lavoro teatrale pubblicato da Benn nel 1914, e dei racconti *Cervelli*, *La conquista* e *Il viaggio*, riuniti in volume nel 1916 [N.d.T.].

GOETHE E LE SCIENZE NATURALI

Nella grande edizione di Weimar gli scritti di scienze naturali riempiono quattordici volumi; se si calcola poi che nei cinquanta volumi di lettere e nei trentasette volumi di diari molti e ampi passi trattano gli stessi temi, già questo panorama statistico dà un'impressione dell'importanza dell'opera scientifica. Se si tien conto che di Goethe non esistono, come invece di Schiller, lavori storici e che ne esiste uno solo filosofico, questa impressione si accentuerà ancora. Gli studi di scienze naturali cominciarono negli anni universitari di Lipsia e Strasburgo, la vera e propria produzione la si può far cominciare con il saggio *La natura* nel «Tiefurter Journal» dell'anno 1782, finire la vediamo solo negli ultimi giorni di vita, se ci basiamo sulla lettera di Eckermann a Kiesewetter del 3 aprile 1832, e cioè l'annuncio della morte. Eckermann scrive: «Dopo che, l'estate scorsa, fu completata la seconda parte del suo immortale *Faust*, nell'inverno passato si occupò a preferenza di studi naturali. Prese parte alle discussioni parigine Ira Cuvier e Saint-Hilaire e, in proposito, scrisse ancora negli ultimi tempi un importante saggio su argomenti osteologici e sul procedimento sintetico e analitico nella trattazione delle scienze naturali in

generale. Questo saggio è stato inviato poco prima della sua dipartita alla redazione dei "Berliner Jahrbucher" e apparirà probabilmente fra breve in quella rivista. Inoltre si occupò con me di una nuova redazione della seconda parte della Teoria dei colori, cosicché anche durante la sua malattia ha parlato moltissimo dei colori». Queste furono dunque le sue ultime occupazioni.

Da un punto di vista scientifico assoluto questi scritti di scienza naturale rappresentano certamente più un'eredità che un'opera. Aforismi, recensioni di libri, paralipomeni, osservazioni autobiografiche stanno accanto alle indagini fondamentali e gravide di sviluppi; molto è appena annotato, molto è semplice schizzo, da Goethe fu pubblicata solo circa la metà delle pagine oggi esistenti. Giacché anche pubblicare i lavori finiti e compiuti era per lui difficile; per esempio, il lavoro sulla Metamorfosi delle piante, dalla cui comparsa nella primavera del 1790 ancor oggi molti storici della cultura datano l'inizio dell'epoca scientifica in Germania, Göschen non voleva stamparlo; il piccolo scritto, comprendente due fascicoli, andò a un'altra casa editrice, e solo nel 1817 fu possibile pubblicare per la seconda volta quello scritto già da tempo esaurito. Il lavoro sull'osso intramascellare, che fu inviato nell'autunno del 1784 come manoscritto a Soemmering, Kamper e Blumenbach, fu stampato per la prima volta nel 1830 dall'Accademia Leopoldo-Carolina di Halle. I volumi attualmente esistenti furono messi insieme e pubblicati intorno all'anno 1900 sulla base di frammenti, pezzi sparsi, manoscritti non datati; fra i curatori si trovano i nomi di S. Kalischer e Rudolf Steiner.

Le idee di Goethe come scienziato si raccolgono, quanto al loro contenuto, essenzialmente intorno a tre campi

fondamentali: la teoria dei colori, la morfologia comparata, come pure la meteorologia e la petrografia. Ma con ciò sono semplicemente indicate tre cerchie, non sono certo esauriti i temi e gli argomenti dei suoi lavori. Si trovano, tanto per metterne in evidenza alcuni, titoli sorprendenti come questi: «Del luppolo e della sua malattia chiamata fuliggine », « Foglia mostruosa di barbabietola », « Descrizione di un grande fungo del legno», «Garofano prolifero», «Rosa prolifer», «Lo scheletro dei roditori», «Bradipi e pachidermi», «Problemi sui fuochi sotterranei in Boemia», «Antichissime tracce recentemente scoperte di combustione e fuochi naturali », « Sulla coagulazione », « Sul dente di leone, sulle palme da dattero, sul granoturco» —, e su questi argomenti spesso disegni, carte, tabelle.

Una volta stabilitosi a Weimar, comincia - e non smette più - a studiare il libro della natura, « l'unico che in tutte le pagine offra un ricco contenuto», e lo studia in maniera sistematica, molteplice, tecnica, specialistica e generale. Seziona noci di cocco, analizza conchiglie, costruisce un modello geologico, amplia la carta mineralogica di Charpender. Finisce col trascinare con sé tutto il suo ambiente, per lui la signora von Stein deve far cercare muschi, di quelli umidi con radici; per lui il farmacista Buchholz deve allevare piante nel suo giardino; l'ispettore minerario Mahr di Ilmenau rifornirlo continuamente di fossili e di minerali; Knebel deve far eseguire per lui fusioni di ferro secondo certi modelli per compiere esperimenti di magnetismo. Lui stesso soggiorna per settimane a Jena; la mattina si spinge a piedi, in mezzo a neve altissima, fino all'auditorio di anatomia, quasi vuoto, per sentire Loder che tiene un corso di desmologia, poi

ancora più avanti da Dòbereiner per apprendere la nuova scienza della stechiometria. Di nuovo a Weimar, tiene corsi di anatomia all'Accademia di belle arti; spinge la duchessa Amalia a cominciare esperimenti elettrici: ha comprato un elettroforo — così scrive lei - il quale è molto buono e potente, e questa occupazione le dà molta gioia. «Bisogna che Lei diventi un'amica della terra» esclama rivolto alla signora von Stein, e poco dopo lei scrive: «Attraverso il suo modo di rappresentare le cose tutto diviene estremamente interessante, così grazie a lui lo sono diventati per me le sgradevoli ossa e lo squallido regno delle pietre». Nessun impegno ministeriale, nessun incarico di corte lo distoglie da questo lavoro: nella campagna in Francia lo segue il Lessico di fisica di Gehler, e illustra al principe Reuss un fenomeno fisico appena osservato. Durante l'assedio di Magonza va ripetutamente a caccia di ossa patologiche, nell'accampamento slesiano a Breslavia si esercita di preferenza in anatomia comparata. Nel viaggio in Italia ha con sé il suo Linneo, del quale dice che dopo Shakespeare e Spinoza è lui ad aver esercitato l'influsso più forte sulla sua vita. A Roma, Padova, Frascati, dovunque lo occupano i suoi «capricci botanici», «il regno delle piante impazza nell'animo suo». Il dolce vento non muove solo liricamente il mirto e l'alloro, ma gli apporta idee sulla prospettiva aerea e sui medii trasparenti giù dal cielo azzurro. Di immediato valore simbolico risulta ciò che accadde a Palermo e che egli descrive nel Viaggio in Italia, e cioè che una mattina se ne va al giardino pubblico con la ferma, tranquilla intenzione di proseguire i suoi sogni poetici: solo che, prima di accorgersene, viene colto da un altro fantasma che già lo aveva nascostamente inseguito in quei giorni: la gran copia di piante che

crescevano in terra libera e sotto il cielo aperto, che egli in altri tempi conosceva solo in cassette e vasi, o addirittura per la più gran parte dell'anno solo dietro le vetrate nelle sale, lo spinse a considerazioni botaniche. «Frastornato era il mio buon proposito poetico, scomparso era il giardino di Alcino, un giardino cosmico si era aperto». Nulla lascia al caso, in nessuna direzione si mostra trascurato, anche a una materia per la quale non aveva per predisposizione naturale alcuna tendenza, che anzi propriamente opprimeva la sua natura, come l'astronomia, egli si rivolge sempre di nuovo. Nell'agosto e settembre 1799 si installa nel suo giardino di Weimar, si attrezza per osservare tutta una lunazione; anche l'anno seguente sacrifica più di una notte, senza temere il freddo invernale, per osservare la luna, Saturno e altri pianeti con l'aiuto di un telescopio di Herschel da sei piedi, acquistato da Knebel, e invita ripetutamente anche Schiller a una simile spedizione astronomica. Né l'età né alcuna difficoltà esterna lo trattengono dal cercare, dall'imparare, dallo «scoprire le tracce più prossime della grande mano formatrice». Già ottuagenario progetta di intraprendere un viaggio a Freiberg per compiere studi di mineralogia e geognostica, alla stessa età a cui confessava che nei tre ultimi anni — nei quali, contro la sua consuetudine, era dovuto restare a Weimar durante l'estate - fra tutto ciò che gli era mancato, aveva avvertito soprattutto la mancanza di ogni alimento per studi di mineralogia e geognostica. Fino a poco tempo prima della sua morte possiamo cogliere questa voce commovente, questa voce senza posa, allorché si trovava ormai lui stesso in quella muta, solitaria vicinanza della grande Natura che parla in un sussurro: « Ricapitolati i saggi di scienze naturali, » veniamo a sapere da

Eckermann sull'ultimo inverno «discussi argomenti a proposito della teoria dei colori, vengono ripetuti gli esperimenti con le trottole colorate». Sei mesi prima della morte chiede ancora informazioni, in una lettera, su ciò che siano le «rocche vetrificate», delle quali danno notizia gli atti ufficiali del congresso di scienze naturali tenuto a Heidelberg nel 1830, e richiama l'attenzione sulle proprie osservazioni dello stesso genere. Ancora il 21 gennaio 1832, in una lettera a Wackenroder, si augura che questi determini più da vicino il tipo di aria che fa gonfiare i baccelli della *Colutea cirborescens*, - egli poteva dire a buon diritto di sé ciò che alla fine della sua esistenza scrisse al conte Sternberg, che cioè era stato l'antico navigatore che avesse trascorso tutta la vita sull'oceano della Natura, navigando avanti e indietro da isola a isola, e che avesse osservato in tutti e tre gli elementi i più strani prodigi.

Anche Voltaire si occupò per un certo tempo di scienze naturali: possedeva a Cirey apparecchi di fisica, laboratorio e camera oscura, e svolse il tema a premio proposto dall'Accademia delle Scienze di Parigi nell'anno 1738, «Natura e propagazione del fuoco», ma per lui questo fu un episodio che passò rapidamente, e nessuna necessità interiore lo introdusse in questo campo di esperienza. L'occasione fu data da Madame Châtelet, sua amica, la grande matematica che tradusse Newton e Leibniz: nel suo castello nella Champagne ci si trovava seduti accanto a Maupertuis, Clairaut, Samuel Kònig; il nuovo termometro di Réaumur passava di mano in mano e dopo cena, sulla terrazza, si discuteva della conservazione dell'energia, finché le candele si riducevano a un lumicino. Era l'argomento dell'epoca, l'attualità dell'ora, e nessuna

intima inclinazione, nessun desiderio irresistibile portava lui, il puro spiritualista, a porsi le domande sulle leggi dell'essere; era uno svago da dilettante, non inserito nella sua struttura più intima, poiché non sorgeva da essa, e alla sua evoluzione letteraria si ricollega in maniera del tutto rudimentale. E importante richiamare l'attenzione su ciò, a titolo di confronto, dato il dispregio per i lavori goethiani di scienza naturale che prese piede nel secondo terzo del secolo diciannovesimo e che assunse un carattere quasi ingiurioso nel discorso di assunzione del rettorato di Du Bois-Reymond nell'anno 1882, Goethe, senza fine Goethe. Voltaire vi era definito come il vero indagatore della natura fra i poeti e i lavori di Goethe come i passatempo nati morti di un dilettante autodidatta. Shakespeare, Molière, Schiller, esclama il rettore, rimasero nel loro campo, pieni di gioia creativa. Noi vorremmo osservare già qui - senza, a questo punto, affrontare direttamente il discorso su quel secolo — che noi abbiamo una visione diversa del restare nel proprio campo e della gioia creativa; noi guardiamo alla corrispondenza all'interno dell'intera opera, al carattere unitario nell'intreccio indissolubile delle parti: alla capacità di differenziare nell'individuazione lirico-contemplativa, ma all'elemento conoscitivo come integrazione nel senso dello schema evolutivo di Spencer, come concentrazione fondamentale, di base, la concentrazione che dà forma e norma: da essa la tranquilla sicurezza, da cui emerge e a cui ritorna la diversità; da essa l'atmosfera di immanenza terrestre, plastica: « non si vada a cercare dietro i fenomeni, essi stessi costituiscono l'insegnamento»; da essa l'ampio rivolgersi al tono etico-popolare, al mondo normativo dei valori, - la scienza della natura: «essa dimostra e insegna in modo così conciso che

ciò che v'è di più grande, di più misterioso, di più magico si svolge in maniera così ordinata, semplice, aperta, non magica; essa deve una buona volta guarire i poveri uomini ignari dalla sete dell'oscurità, di ciò che è straordinario, dato che essa mostra loro che lo straordinario è così vicino, è così chiaro, così poco straordinario, così decisamente vero»; da essa il dominio, l'acquisito potere sull'elemento individuale-demonico. Se ci è lecito richiamare la profonda osservazione di Thomas Mann: «Chi dubita che in Goethe si trovassero le possibilità di una grandezza: più selvaggia, più lussureggiante, più pericolosa, più naturale di quella che il suo istinto di auto-dominio gli concesse di sviluppare? », allora è certo - così è lecito proseguire - che qui si trovava evidentemente, in questo tipo di lavori, uno degli elementi per dominare questa enorme potenza - nella sua natura originaria certo una potenza quasi maligna; in questa preghiera al suo buon genio, la preghiera quotidiana, come egli scrive a Knebel, «di guidarmi sempre sulla tranquilla via determinata che lo studioso della natura ci prescrive con tanta naturalezza».

Per poter vedere in maniera plastica il fenomeno Goethe come studioso della natura, ci dobbiamo però chiedere per un istante che cosa passasse per scienza naturale ai suoi tempi, in Germania. Il manuale su cui a Strasburgo egli studiò chimica, anatomia, clinica medica era opera di Boerhaave e risaliva all'anno 1727: di Boerhaave che, a metà teologo e a metà medico, all'inizio del secolo era professore, a Leida, di botanica, chimica, medicina e farmacologia, un campo che oggi, in ogni università, è affidato ad almeno sei ordinari e quaranta liberi docenti.

La chimica che egli studiò con Spielmann, che era contemporaneamente direttore dell'Orto botanico, non era in fondo altro che alchimia, l'arte medioevale di separare i corpi, piena di sogni di trasformazione degli elementi; non si conoscevano più dei quattro elementi dell'antichità (oggi si lavora con novanta), non si conosceva alcuna riduzione unitaria, né l'idea di un'equivalenza, il concetto di atomo sorse solo nel 1808 per opera di Dalton. In fisica si conosceva la parola elettricità dal 1672 per merito di Guericke, la si chiamava fluido dei corpi, si distingueva l'elettricità del vetro e quella della resina; del 1789 fu l'esperimento di Galvani sulle zampe della rana a Bologna, un esperimento che, come è noto, suscitò un'enorme eccitazione in tutto il mondo; nel 1800 Volta costruì la prima fonte indipendente di elettricità, la prima pila. Troviamo in Goethe, su un foglio di carta da appunti, senza data, il seguente singolare schema con la soprascritta: «Effetti fisici»: «effetti magnetici, tormalinici, elettrici, galvanici, perkinici, cromatici, sonori»; e per l'elettricità osservava: « agisce fortemente sui nervi, ridà la vena perduta» - quindi ciò che noi intendiamo per elettricità, egli ancora non lo conosceva. E un dato interessante, in quanto gli esperimenti elettrici di eccitazione dei nervi sensori, che diedero un nuovo fondamento a tutto il problema luce, colore, fisiologia e psicologia sensoriali, gli rimasero quindi, per ragioni cronologiche, ancora estranei. In ottica era considerata valida la teoria newtoniana dell'emissione della luce. Newton, il cui nome dominò il secolo diciottesimo così come quello di Darwin il diciannovesimo, come quello di Einstein il ventesimo, — Sir Isaac Newton, lui, venerato in maniera fanatica, fra gli olmi di

Cambridge, il più grande dei mortali; in Voltaire leggiamo che l'8 aprile 1727 egli vide la bara di Newton scortata verso l'abbazia di Westminster da sei duchi e conti,. Tutto questo si deve tenere davanti agli occhi se si vuole capire in tutta la sua portata la polemica di Goethe contro Newton; lui, cui Goethe si riferiva pur sempre con espressioni come: « svergognato fino all'incredibile », « pura e semplice assurdità », « un tipo di spiegazione buffonesca », « ma lo vedo bene: di menzogne c'è bisogno, e oltre ogni misura », o: « che cosa è mai questa libertà di stampa, che tutti invocano con grida e sospiri, se io non posso dire che Newton ingannò se stesso in gioventù e impiegò tutta la vita a perpetuare questo autoinganno? »; o se egli parlava solo del « nauseabondo bianco newtoniano », mentre poi quella teoria di Newton si dimostrò esatta dal punto di vista della conoscenza fisica. Completiamo questo sommario panorama: la paleontologia andava sorgendo e Blumenbach, che ebbe la sua parte nella disputa sull'osso intramascellare, aveva iniziato nell'ultimo quarto del secolo la prima *Archaeologia telluris*, la determinazione dell'età degli strati geologici sulla base dei resti animali in essi inclusi. Alla paleontologia andava l'interessamento maggiore di Goethe; a questa sua tendenza dobbiamo il saggio *Toro fossile*, d'incomparabile bellezza. Essa lo portò a vedere chiaramente « l'enorme età della Terra »; lo condusse in un'epoca « in cui elefanti e rinoceronti erano di casa nei nostri paesi, sulle nude montagne »; gli permise di guardare attraverso i frammenti ossei. Mineralogia e cristallografia, alle quali Goethe fornì tanti contributi, nella sua giovinezza non esistevano; lo svedese Bergman, il francese Romé de l'Isle diedero inizio alle loro opere

fondamentali intorno al 1790; Goethe non era arrivato a questa materia attraverso i libri; compiti pratici come la riapertura della miniera di Ilmenau, che gli toccò in quanto presidente della commissione mineraria, lo spinsero verso la mineralogia: non meno di essi però, ben presto, il suo impulso, la sua predilezione; ed ecco che si definisce «amico del granito» e un'altra volta scrive: «tutto il mio bene viene dalla geologia»; e, davvero, quale dedizione: «Siamo saliti sulle alte cime e abbiamo strisciato nelle profondità della terra, in crepacci, caverne, boschi, in stagni, sotto cascate, fra gli dèi sotterranei, sempre avidi di un pezzo di pietra». Una parte relativamente antica e già studiata a sufficienza nella storia naturale era la meteorologia, si conoscevano già termometro, barometro, igrometro; nell'anno 1781 esisteva una rete internazionale di stazioni meteorologiche, in numero di trentasette, fra cui la stazione di Goodhab in Groenlandia. I contributi di Goethe a questa materia sono molto numerosi; come esempio del suo modo di affrontare un tema di scienze naturali si ascoltino le prime frasi della prefazione alla Forma delle nuvole, un'introduzione ai lavori di Luke Howard: vi si coglie il modo autobiografico, ingenuo, pieno di sentimento, che da un punto di vista cronologico è ancora completamente diciottesimo secolo:

« Dotato di una sensibilità ricca di freschezza infantile, giovanile, con un'educazione di tipo domestico e cittadino, non rimase, al mio sguardo pieno di nostalgia, quasi altro sfogo che verso l'atmosfera. La vista dell'alba era limitata dalle case vicine, tanto più libero il lato verso occidente, come del resto la passeggiata si prolungava nella notte piuttosto che anticipare il giorno. Il lento spegnersi della luce in serate limpide, il ritrarsi variegato del chiarore che

a mano a mano sprofondava, l'incalzare della notte occupava assai spesso il solitario sfaccendato. Grosse piogge temporalesche e tempeste di grandine suscitavano una decisa attenzione. Né all'occhio del poeta né a quello del pittore possono mai restare estranei i fenomeni atmosferici e durante viaggi ed escursioni rappresentano un'occupazione piena di significato, perché spesso tutto il destino di un viaggio d'affari o di una gita di piacere dipende solo dal tempo asciutto e chiaro sulla terraferma e, sul mare, dal vento favorevole».

Su questo sfondo, nel quale i venti favorevoli sembrano ancora riandare quasi fino all'epoca omerica e «l'occupazione piena di significato» sanziona ancora con un certo sussiego l'osservazione e l'esperienza della natura, possiamo ora comprendere il lavoro di indagine di Goethe, e proprio nella sua doppia direzione, quella scientifica basata sul dato di fatto e quella epistemologica; e a questo proposito vogliamo partire dal lavoro che è quello più popolare fra i suoi, e cioè dal lavoro sull'osso intramascellare.

« Non ho trovato né oro né argento, ma una cosa che mi procura una gioia indicibile, l'os intermaxillare nell'uomo » scrive a Herder il giorno della scoperta, e alla signora von Stein: «Ho provato un prezioso piacere, ho fatto una scoperta anatomica, ma non dirne una parola a nessuno». La scoperta consiste in ciò: l'os intermaxillare, come l'aveva chiamato in osteologia animale Blumenbach, o l'os incisivum, secondo la denominazione di Kemper - tutti e due contemporanei di Goethe -, viene considerato nell'odierna anatomia descrittiva un piccolo osso pari piantato nella mascella superiore, un osso che nella fase iniziale della vita embrionale si fonde intimamente,

crescendo, con le ossa adiacenti e anche nelle proprie singole parti. E la parte ossea che sostiene i quattro incisivi superiori. Nell'uomo la fusione è così completa che nel cranio dell'adulto non la si può più controllare, mentre rimane riconoscibile nel cranio degli animali, compreso quello della scimmia. Perciò la mancanza di quest'osso era ritenuta nell'anatomia del secolo diciottesimo una peculiarità specifica dell'uomo, e dato che lo si era caratterizzato come «osso tipico del muso» e come portatore della bassa espressione animalesca nella faccia delle bestie, era considerato il contrassegno anatomico della separazione fra uomo e animale. Ora Goethe scoprì tracce di questa sutura anche nel cranio umano e per primo dimostrò la presenza di quest'osso nell'uomo. La sua indagine incontrò in un primo tempo delle opposizioni nel mondo degli specialisti, ma all'inizio del secolo diciannovesimo passò come fatto universalmente ammesso nei manuali di anatomia; la sutura in questione, fra canino e secondo incisivo, ha oggi ufficialmente, nella nomenclatura topografica, il nome di sutura incisiva Goethei. Quest'osso Goethe non lo trovò per caso. Egli nutriva in sé come proprio patrimonio spirituale la convinzione della «coerenza del tipo osteologico attraverso tutte le figure», la convinzione «che la natura non abbandona le sue grandi massime»; trovò questo patrimonio accresciuto e confermato dall'idea di unità di Spinoza; visse per quella convinzione in incessante scambio con Herder e con la sua significativa idea dello sviluppo che solo oggi viene riconosciuta in tutta la sua grandiosità; e per questo la comunicazione a Herder citata più sopra ha la seguente frase finale: «Ciò deve anche farti piacere proprio di cuore, poiché è come la chiave di volta

che porta all'uomo; non manca; c'è anch'essa. Ma come! Io ho pensato anche in connessione col tuo concetto di totalità quale bellezza raggiunge lì!». Sulla base di questa convinzione egli si cercò, si creò, scoprì il metodo che divenne in sé ancora molto più importante del suo risultato, l'osso: il metodo genetico, il metodo della comparazione anatomica ed embriologica, conosciuto oggi come morfologia comparata, questo metodo tipico del secolo diciannovesimo. Egli aveva proceduto in maniera assolutamente sistematica, per lungo tempo aveva esaminato tutti i crani animali raggiungibili, aveva preparato e analizzato a Jena tutte le ossa del cranio, fresche o in alcol. Le aveva fatte tutte disegnare «dai quattro lati e di ognuno il contorno e ognuno ombreggiato». Aveva mandato in viaggio Merck perché gli comprasse crani di animali esotici interessanti, per esempio formichieri, bradipi, leoni, tigri e simili. Egli stesso va a Braunschweig «per guardare in bocca a un feto di elefante». Prega Soemmering di prestargli per quattro settimane la testa di elefante di Kassel e di mandargliela a Eisenach; subito parte per quella città e scrive alla signora von Stein: «Con mia grande gioia è qui arrivato da Kassel il cranio di elefante, e ciò di cui sono in cerca risulta in esso visibile oltre ogni speranza. Lo tengo nascosto nella stanzetta più interna perché non mi si prenda per pazzo. La mia padrona di casa pensa che nell'enorme cassa ci siano delle porcellane». Per quasi due anni lo tengono occupato sempre e soltanto i crani; una volta si occupa di quello di un cercopiteco che si deve tenere contro luce per vederne la sutura; una volta scrive di nuovo da Jena: «Abbiamo a Jena anche la mascella superiore e quella inferiore di un capodoglio; abbiamo avuto a Jena anche

una testa di babirussa»; « abbiamo trovato leoni e trichechi, tutto per lavorare intorno all'ossicino»; e il 27 marzo 1784 trova l'ossicino, ed è nata una nuova epoca scientifica.

Il metodo genetico, in aggiunta alla morfologia comparata — lo strumentario dialettico della nuova era biologica: eccolo! Suo contenuto è l'idea di evoluzione, il mutamento morfologico dell'individuo e della specie, la «versatilità del tipo» («questo Proteo»), «da cui sono generalmente da far derivare i molti generi e specie degli animali perfetti». Un'idea rivolta contro Linneo, contro il suo concetto della costanza della specie, inteso in modo troppo ristretto o inteso non abbastanza nettamente come ipotesi; un'idea contro la biologia del tempo, contro Haller, il cui «nihil noviter generavi», nulla sorge di nuovo, era la citazione standard del secolo; un'idea contro la dottrina dell'incastro e della preformazione che nel seme scorgeva la pianta completamente preformata, solo in proporzioni minori, e nell'uovo la creatura in miniatura, morfologicamente già presente: un puro processo di accrescimento, un svilupparsi, un'acquisizione puramente quantitativa di volume, il movimento dal germe verso la vita e la morte. Un'idea che andava oltre Spinoza, al di là del suo essere cristallizzato, al di là del suo mondo come estensione e come pensiero, della sua immobile ontologia -: al di là, in un'identità che si muoveva, una realtà che diveniva dialettica, un'immanenza in cui si metteva in moto la trascendenza. Un'idea che divenne la più grande concezione dell'epoca post-baconiana con il nuovo concetto venuto alla luce durante il primo viaggio in Italia nel corso degli studi botanici, il concetto della metamorfosi: essa comprendeva l'identità ed era

contemporaneamente il principio scientifico della conformazione; era continuità, ma una continuità che s'interrompeva nell'individuo; era monismo, ma aveva sfumature: espansione e contrazione; aveva stile: urgere e rilassarsi; aveva mezzi: manifestare e nascondere; era un'interpretazione del mondo dal suo interno, ma comprendeva l'insonne dialettica dell' *ἐν καὶ πᾶν*, un concetto che serviva di mediazione fra la normatività delle forme eterne e la libertà creatrice della vita, come dice in maniera così perfetta Korff, piegando la cosa nel campo della scienza dello spirito.

Ora questo metodo genetico, introdotto nel mondo organico in quanto idea del naturale mutamento morfologico, produsse risultati della più ampia portata. La teoria vertebrale del cranio: la vertebra era il fenomeno osteologico originario, le ossa del cranio dovevano venir dedotte da questa vertebra, una teoria che, con certe limitazioni e certe integrazioni, conserva ancor oggi il suo valore: «Dica a Herder» scrive Goethe nel 1790 da Venezia alla signora von Kalb «che io mi sono avvicinato di un'intera formula alla figura animale e alle sue molteplici trasformazioni, e proprio attraverso il più straordinario dei casi». Qui ci imbattiamo per la prima volta in questo caso e dobbiamo considerarlo brevemente. Era il tipico caso goethiano, presentato talvolta anche come «*aperçu*» o come il «punto pregnante» da cui si può dedurre tutto, considerato dall'autore come il sussidio cosciente del suo metodo intuitivo. Con sguardo retrospettivo, dall'alto di parecchi decenni, egli ne scrive: «Lo stesso fu con l'idea che il cranio sia costituito da ossa vertebrali. Le tre posteriori le riconobbi ben presto, ma solo nel 1790, allorché a Venezia, tra le dune del cimitero israelitico,

raccolsi dalla sabbia un montone sfracellato, mi accorsi d'un tratto che le ossa facciali si possono ugualmente dedurre dalle vertebre: vedendo chiarissimo davanti ai miei occhi il passaggio dal primo sfenoide all'etmoide e alle fosse nasali, allora ebbi la visione di tutto l'insieme nei termini più generali». Tutto l'insieme in termini generali o, più sopra, la strana espressione: formula — per lui è sempre la stessa totalità monistica, dalla quale si concreta il particolare. Con questo spirito si doveva scrivere una morfologia generale sulla figura animale; il saggio che ci è pervenuto, *Lo scheletro dei roditori*, ne è un frammento, un frammento su cui Johannes Müller, il più grande fisiologo tedesco, ancora discepolo e contemporaneo di Goethe, scriveva: «Di nulla di simile disponiamo, di nulla che pareggi questa proiezione schizzata a partire dal centro dell'organismo. Se non m'inganno, in questo accenno è nascosto il presagio di un lontano ideale della storia naturale». Su questa base dovevano venire rappresentati il tipo degli animali superiori e le sue derivazioni nel particolare e le leggi del principio organico in generale. Di qui emergeva di necessità la via verso problemi relativi alla teoria della discendenza: «L'uomo è imparentato nel modo più prossimo con gli animali» leggiamo; e che «non si può infatti trovare la differenza fra uomo e animale in alcun fatto particolare», cioè armonie già darwinistiche ma senza la limitatezza di quella più tarda teoria e delle sue stilizzazioni della realtà. «Si afferma per esempio che dipenda solo dall'uomo camminare comodamente su quattro zampe e che gli orsi, se si tenessero per un po' eretti, potrebbero diventare uomini»: a ciò non credeva, a questo tipo di analisi del collo della giraffa non credeva, egli infatti vedeva sorgere

ogni cosa sempre molto più dal profondo, dall'elemento creativo, dal grembo primordiale generatore della natura: « Essa non fa salti. Per esempio, non potrebbe creare un cavallo se non precedessero tutti gli altri animali sui quali essa si arrampica come su una scala fino alla struttura del cavallo». Egli vede veramente tutto sempre in maniera concreta, pensa sempre in termini universali: « La concordanza del tutto fa infatti di ogni creatura ciò che essa è, e l'uomo è uomo tanto per la figura e la natura della sua mascella superiore quanto per la figura e la natura dell'ultima articolazione di un mignolo del piede: uomo. E così ogni creatura è solo una nota, una sfumatura di una grande armonia che si deve studiare anche nell'insieme, altrimenti ogni elemento singolo è morta lettera»: ciò significa quindi, nel senso più moderno, vita come simbolo. La grande opera scientifica sorge però dagli studi botanici: La metamorfosi delle piante — il motivo conduttore gnoseologico: cercare «la forma sensibile di una pianta originaria ultrasensibile»; l'elemento metodico: «In avanti e indietro la pianta è sempre foglia, unita così indissolubilmente con il futuro germoglio che non si può pensare l'una cosa senza l'altra»; formulato in modo sistematico: tutti gli organi laterali di una pianta superiore — solo di questi tratta lo scritto —, cioè cotiledone, stelo, sepal, petalo, stami, per quanto sia diversa la forma in cui si possono presentare, vanno ricondotti a un organo fondamentale che Goethe chiama foglia; egli ritiene quindi che tutti i membri appesi all'asse della pianta non siano altro che foglie modificate o metamorfosate. Per ciò che riguarda la genesi di questo lavoro e delle sue idee, neanche qui manca l'*aperçu*. alla vista di una palma flabelliforme, a Padova, riconosce improvvisamente

quanto multiformi possano essere i passaggi fra le diverse forme di quei fiori a stelo di una pianta che si sviluppano l'uno dopo l'altro. Qui sorse quindi quell'opera che, secondo un'osservazione di Auguste Saint-Hilaire, appartiene al piccolo numero di libri che non solo rendono immortale il loro autore, ma sono essi stessi immortali. Questo lavoro, cui fino a oggi si fa riferimento da ogni cattedra di botanica e in ogni opera sistematica di biologia vegetale, un lavoro che dopo un'iniziale ripulsa superò tutte le controcorrenti del secolo, che oggi anzi si deve considerare particolarmente lungimirante; - il rimprovero che di tanto in tanto fu fatto all'autore, di essere in segreto un discepolo di Linneo e di credere alla costanza schematica delle specie, si è rivelato privo di consistenza, dato che i botanici di oggi (Almquist) ritengono assolutamente certa la costanza biologica delle specie in natura dall'epoca glaciale e dichiarano non conclusivi tutti gli esperimenti di selezione che parlano contro questa tesi, in quanto compiuti in condizioni improprie. Riassumendo quindi ciò che precede fin qui, come prima tappa dovremmo dare ragione a Helmholtz, il quale a metà del secolo scorso scriveva che a Goethe spetta comunque la grande gloria di avere per primo intuito in anticipo le idee guida verso le quali tendeva la linea di sviluppo per cui erano incamminate le scienze naturali; ma noi, gettando uno sguardo panoramico sull'intera epoca, potremmo andare ancora oltre e aggiungere che, se si mettono certe fondamentali scoperte tecniche degli ultimi cento anni, come l'oftalmoscopio, i raggi Rontgen, le onde hertziane, nella serie delle invenzioni dei secoli precedenti, non meno splendide e ricche di conseguenze: come polvere da sparo, stampa, bussola, pompa pneumatica, parafulmini,

allora sopravvivono, dell'indagine biologica dell'intero secolo, due tesi di Lamarck (cfr. Oskar Hertwig, Il divenire degli organismi) e le leggi di Mendel, che rientrano, le une e le altre, nell'ambito della dottrina goethiana, nell'ambito delle sue norme teoretiche, del suo istinto scientifico -: il resto è discussione, caos dell'allevamento selettivo, euforia da incubatrice, e il problema capitale dell'indagine biologica moderna: come sorge il nuovo gene, è rimasto fino a oggi insoluto.

Ma ci sono regni che sono estranei al divenire, sfere senza forma e senza confronto: un tale regno è quello della luce, una tale sfera quella del colore — come si comporta il metodo morfologico di fronte a essi? Per ciò che riguarda la famosa disputa fra Goethe e Newton, la cosa si può esprimere, come prima approssimazione, dicendo che fra loro non esistevano affatto contrasti, nel senso che Goethe si occupava della psicologia e fisiologia dei colori, e Newton delle formule fisiche della luce. Newton aveva mostrato che il bianco è composto di tutti i colori dello spettro e che questi sorgono dalla rifrazione. Goethe, partendo dal carattere unitario della sensazione del bianco, voleva che se ne deducesse il carattere unitario della sua causa fisica e formulò una teoria che non tenta di sviluppare i colori dalla luce ma vuole dimostrare che « il colore viene generato contemporaneamente dalla luce e da ciò che le si oppone»; quindi, la luce è bianca e l'occhio sviluppa i colori. E ben chiaro che qui il bianco dovrebbe ricevere il marchio di fenomeno originario in parallelo con la vertebra originaria, la pianta originaria, il tipo originario (comunque la cosa non è da prendere alla lettera, ch  nella cromatica Goethe definisce «fenomeno originario» certi fenomeni cromatici attraverso medii torbidi: «Da un lato

vediamo la luce, il chiaro, dall'altro la tenebra, l'oscuro, fra i due poniamo il torbido»); ma in linea di principio il suo pensiero cerca anche in questo campo il punto pregnante, dal quale si sviluppano, in questo caso, non intuizioni bensì i colori; anche qui vediamo lo stesso schema: il fenomeno originario (il torbido), la totalità umana (l'occhio) che fa derivare dal primo la metamorfosi (della luce in colore). Alquanto più tesa si fa la situazione se si tien presente la seguente massima dei paralipomeni con i suoi corollari: «L'orecchio è muto, la bocca è sorda, ma l'occhio percepisce e parla». Se infatti l'occhio parla, non parla di indici di rifrazione, di fessure newtoniane, linee di Fraunhofer, immagini virtuali, ma parla del suo mondo, della luce, «si forma alla luce per la luce, perché la luce interna si faccia incontro alla luce esterna». Se l'occhio parla e si muove, si muove all'interno di una fisica senza matematica, di una fisica fatta di physis, natura, natura dell'uomo: «Alle formule matematiche rimane sempre attaccato qualche cosa di rigido e poco agile, le formule meccaniche parlano di più al senso comune generale, ma sono esse stesse generiche e conservano sempre in sé qualche cosa di rozzo, trasformano ciò che è vivo in qualche cosa di morto, uccidono la vita interna per introdurvi dall'esterno un qualche cosa di inadeguato». Lunghezza d'onda, angolo di incidenza, emissione - certo: «E vero che colori e luce stanno fra loro in rapporto estremamente preciso, ma noi ce li dobbiamo immaginare tutti e due come parte della natura intera, ché è essa nella sua interezza a volersi rivelare, attraverso questo processo, in particolare al senso dell'occhio - quindi: la natura si vuole rivelare; del resto: «Il modo di rappresentarsi la cosa non possiamo imporlo a nessuno».

L'esistenza di Newton e quella di Goethe potrebbero continuare a procedere parallelamente, senza distruggersi a vicenda, ma qui cominciano, da parte di Goethe, gli ostinati tentativi - giudicando semplicemente dal punto di vista del carattere si potrebbe dire quasi: cocciuti tentativi — di attaccare, discreditar e denigrare senza sosta la teoria newtoniana, la cui esattezza matematica era fuori questione per tutti, fatta eccezione per Goethe. Due tratti della sua natura, o meglio un'esperienza esterna e poi però proprio la struttura più intima e profonda del suo essere, si unirono per impedire che in lui venisse meno, in una lotta trentennale, la volontà di «andare avanti » contro « il papato della unilaterale dottrina scientifica che presume di mutare l'errore in verità per mezzo di segni e numeri» e contro la «astuta lestezza di questa genia pretesca». L'esperienza esterna fu quella che aveva fatto con i dotti in occasione del suo precedente lavoro scientifico. Di fronte al lavoro sull'osso intramascellare, per esempio, essi mantennero un atteggiamento del tutto negativo: quest'osso non esiste, continuarono a sostenere; Soemmering definì il lavoro «molto ben fatto sotto più di un aspetto» ma anche «un po' cavilloso»; Kamper, spirito assai notevole e, per quel che risulta, anche spirito universale, anatomista in Olanda, cui Goethe aveva mandato personalmente il manoscritto, si esprime in una lettera a terzi dicendo di aver ricevuto un manoscritto molto elegante, scritto meravigliosamente bene, scrittura splendida, « *c'est-à-dire d'une main admirable*», ma aggiungendo che il contenuto era impossibile; che cosa doveva farsene?; nessuno s'interessava a quest'osso che non esiste. Anche la *Metamorfosi delle piante* aveva ricevuto dal pubblico un'accoglienza estremamente tiepi-

da; non era quindi tanto fuor di luogo per Goethe concludere che anche questa volta aveva ragione lui e che col tempo gli accademici sarebbero pur arrivati a capire, i dotti che egli notoriamente riteneva capaci di negare i loro cinque sensi pur di poter continuare a vivere indisturbati nel loro mondo di concetti, questi « quotidiani accrescitori della saggezza » che raccolgono « l'elemento vitale secondo le norme ». Ma in questo caso non toccava a loro cambiare opinione; anzi, gli stessi amici di Goethe passarono dalla loro parte, Lichtenberg, Johannes Muller — solo il suo insostituibile Schiller, a quel che leggiamo, comprese rapidamente, con la spontaneità del suo genio, i punti essenziali, quelli che costituivano il nocciolo del problema. Per altro egli si trovò isolato solo riguardo alla sua polemica con Newton, alla sua palmare incomprendimento degli esperimenti di lui, alle sue confutazioni della teoria newtoniana, ma non per quel che riguarda la sua teoria dei colori che, dalla pubblicazione fino a oggi, rimane uno dei suoi scritti più ammirati. Non a torto Georg Brandes dice di essa nel suo libro su Goethe: « Nessuno rimpiangerà di averla letta, non fosse altro per la lingua. L'espressione è classica, plastica, bella, come una bella poesia ». E persino il suo ultimo critico, il nestore dei naturalisti tedeschi, specialista dei colori,¹ in un libro del 1931 in cui non mancano, in genere, attacchi, si può anzi dire osservazioni urtanti contro Goethe - egli lo ritiene corresponsabile della strada sbagliata, della posizione disprezzata in cui la scienza tedesca della natura intristì durante il primo terzo del secolo diciannovesimo, per aver messo chiacchiere senza fondamento al posto di solide ricerche; la malattia goethiana dei colori, dice, una passione finita male come l'amore per la signora von Stein: se però in quel momento

fosse stato presente un esperto, questa via sbagliata si sarebbe potuta evitare -, costui, dunque, un Premio Nobel, dalla cui bocca non è comunque molto gradevole sentire in tale occasione parole come queste: «Invece di dire: "Se l'occhio non fosse solare, come potremmo scorgere la luce?", si può chiedere con altrettanto fondamento: "Se l'occhio non fosse della natura dell'inchiostro, come potremmo scorgere la scrittura?" o una qualunque altra frase della stessa "profondità"» - dunque anche lui deve riconoscere, a proposito della teoria dei colori: «La scienza ha compiuto enormi progressi in tutte le direzioni, anzi più grandi che in qualunque secolo precedente, eppure la teoria dei colori è rimasta fino ai nostri giorni quasi esattamente al punto stesso dove Goethe l'ha lasciata. È vero che menti geniali come in particolare Helmholtz, Fechner, Brucke e Hering hanno fornito contributi di eccezionale valore per il suo sviluppo. Le scienze collaterali si sono largamente perfezionate e infiniti problemi singoli, che Goethe aveva dovuto lasciare nell'ombra a causa delle condizioni del sapere del suo tempo, hanno trovato nel frattempo un'esauriente spiegazione. Ma uno sguardo alla letteratura contemporanea permette di riconoscere che quel gran lavoro sintetico di cui era stata avvertita la necessità dal genio che in questo come in tanti altri campi era di un secolo avanti ai suoi contemporanei, non è stato ancora compiuto».

Dunque non era affatto priva di risultati, questa passione finita male, questa passione senza specialista, questo intristire fra le chiacchiere messe al posto di solide ricerche; semplicemente, essa non era fisico-matematica, non era analitica, non era dichiaratamente priva di

premesse, il che significa poi priva di idee, ma invece tendeva all'intuizione, era « pensiero intuitivo»; e con ciò tocchiamo la struttura più intima e profonda dell'essere di Goethe, entriamo nel suo regno più interno, che è anche il più eccitante, il più incommensurabile, per noi oggi di così enorme attualità: ch  il pensiero intuitivo, innato in lui per natura ma poi divenuto cosciente ed esposto come metodo esatto in un lavoro sistematico che si trascin  per tutta la vita, contrapposto con ogni asprezza polemica, come principio euristico, al principio fisico-matematico, questo pensiero intuitivo rappresenta, ridotto a una breve formula, il contrasto, a noi ora cos  familiare, tra natura, cosmo, figura, simbolo e invece numero, concetto, scienza; tra coordinamento delle cose all'uomo e al suo spazio naturale e coordinamento dei concetti in serie matematiche prive di contraddizioni; tra identit  di ogni essere e caos di sistemi espressivi e rappresentativi sempre casuali, correggibili, mutevoli; in una parola,   la problematica in cui ai nostri giorni ci imbattiamo a ogni conferenza, in ogni aula, in ogni accademia, in ogni istituto, noi che ci troviamo nel bel mezzo, a quel che si dice, del crollo del secondo grande tentativo di comprendere il mondo in termini razionali, parallelo alla fine dell'antichit  - noi, davanti ai cui occhi la teoria della relativit , attraverso la dissoluzione dello spazio fisico, evoca doppiamente quello ideale, quello che viene dalle categorie estetiche di Kant; noi, davanti ai cui occhi la filosofia si rivolge, sia come tema che nei suoi pi  rappresentativi esponenti dialettici, alla pura ontologia; noi, davanti ai cui occhi la teoria dei quanta, per bocca di Planck nella conferenza dell'anno passato alla Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, «Il positivismo e la visione fisica del

mondo», onora con alto fervore il concetto di realtà, questo concetto, come lui stesso dice, metafisico; in una parola, noi, in presenza dei quali la ragione universale di tipo spirituale-scientifico mette da parte quella rete concettuale della moderna esegesi induttiva della natura, che ormai risulta complicata, consunta, portata a un'ibrida esagerazione, e cerca una nuova - la vecchia - realtà attraverso la riconquista di un'immagine naturale del mondo.

Ci si può in questo ambito richiamare a Goethe? Che cosa significa in lui, nel senso più specifico, pensiero intuitivo o oggettivo? Per ciò che riguarda, prima di tutto, questa espressione «pensiero oggettivo», che abbraccia in realtà l'intero tema, essa non è opera di Goethe, ma fu coniata su di lui, e precisamente da Heinroth nella sua *Antropologia*, ma Goethe la accoglie subito con grande soddisfazione in un saggio di una certa lunghezza intitolato *Significativo progresso grazie a un'unica parola ingegnosa* e di essa si vale per spiegare il proprio tipo spirituale. Condensato in una tesi, questo tipo vuol dire: Goethe viveva nell'idea che la natura deve esporre da sé i propri segreti; che il meditarla, il descriverla non sia che la rappresentazione trasparente del suo contenuto ideale. Questa la definizione che Helmholtz dà del «pensiero oggettivo» goethiano. Ciò significa dunque e si presenta a noi come un intreccio estremamente singolare di platonismo ed esperienza: da un lato la natura contiene idee, e i suoi oggetti si trovano all'interno di queste idee, e queste idee si aggiungono al pensiero, gli si offrono in seguito all'indissolubile unità di natura e di intuizione umana, ma dall'altra parte questo pensiero ha in Goethe un'alacrità che mai ristagna, una classica esattezza nell'osservare e

nell'interpretare, è instancabile nel raccogliere, nel costruire tabelle, dedito senza riposo al materiale, è anzi spiccatamente lungimirante nella sensibilità metodica: si ritrae dall'oggetto se esso non si schiude d'acchito, attende, lo afferra di nuovo, lo circonda di pensieri, lo modifica spiritualmente con processi che durano decenni. E un pensiero produttivo nell'ambito di temi scientifici, un cogliere con la sensibilità connessioni e origini in termini prospettici e di grande portata, un'immersione del pensiero nell'oggetto e un'osmosi dell'oggetto nello spirito intuitivo. Un pensiero imponente per ciò che riguarda i risultati che noi abbiamo visto più sopra, ma un pensiero che non è dato chiarire o trasmettere compiutamente come metodo. Un pensiero fortemente orientato dall'elemento emotivo, un pensiero immerso nel mare della corporeità, dominato da una forte componente mesencefalica, a volergli dare una precisa base biologica, in contrapposizione al tipo dell'intellettuale di professione dominato dalla corteccia cerebrale; si ascoltino i numerosi accenni emotivi nelle lettere: «una condizione penosamente dolce » il lavoro osteologico, la Metamorfosi delle piante viene stesa come «alleggerimento del cuore», l'os intermaxillare procura allo scopritore « una tale gioia che tutte le viscere gli si commuovono», un lavoro gli si « addolcisce » se Herder vi assiste, tutto gli sorge dall'interno, dall'Io, perciò «bisogna essere nati attivi per poter ritornare nel proprio intimo senza morbosità». Un pensiero oggettivo, molto vicino a quello poetico; un passo del saggio citato, Significativo progresso, è quanto mai eloquente: «Ciò che si è detto del mio pensiero oggettivo, posso ben riferirlo legittimamente a una poesia oggettiva. Certi grandi motivi, leggende, antichissime tradizioni

storiche mi si impressero così profondamente nell'animo che io li conservai vivi e attivi nel mio intimo per quaranta, cinquant'anni; vedere tali antichissime immagini riformarsi spesso di nuovo nella mia immaginazione mi sembrava il possesso più bello, poiché allora esse assumono bensì un aspetto sempre diverso, ma senza alterarsi andavan maturando verso una forma più pura, una rappresentazione più decisa». Vediamo quindi un pensiero che tende verso il tipo, il grande motivo, il leggendario, gli strati più profondi della specie. Questo pensiero introdotto, immesso come parte viva nell'indagine rigorosa - immesso come parte viva, non già contrabbandatovi dall'esaltazione fanatica -, e cioè in modo non occasionale, non casuale, ma piuttosto rielaborato, reso cosciente, sistematico, applicato metodicamente, addirittura polemico e virulento: «Gli oppositori non vengono neanche considerati, ch  la mia stessa esistenza   loro odiosa, essi disapprovano gli scopi sui quali si regola la mia azione. Io pertanto li respingo e li ignoro». Un'altra volta: nessuno presuma di procedere contro di me induttivamente, di presentare contro di me obiezioni induttive, allora potrebbero farsi avanti un terzo e un quarto, e con gli esperimenti in definitiva hanno ragione tutti. Ricordiamoci: «trasformare la verit  in errore per mezzo di segni e numeri» e: «l'astuta genia pretesca».

All'inizio del secolo diciannovesimo abbiamo dunque i due tipi di pensiero: il tipo goethiano: «Io bado a che il mio pensiero non si estranei dalle cose, che gli elementi degli oggetti, le intuizioni penetrino in esso e siano da esso permeati quanto pi  intimamente possibile, che la mia intuizione stessa sia un pensare, il mio pensare un

intuire»; e il tipo della scienza naturale in ascesa: «L'esperimento è la nascita spirituale dell'oggetto che noi dobbiamo prima frantumare per ricollegare poi le sue membra dissolte in una nuova unità» (Dove). Sorge quindi la domanda: c'è un'identità primaria di pensiero ed essere? Si possono riconoscere le leggi di natura per mezzo dell'intuizione interna, senza ricorrere all'aiuto dell'empiria «bruta»? Che relazione c'è fra l'empiria del sano uomo naturale («io non ho posa finché non trovo un punto pregnante che faccia emergere spontaneamente molte cose da se stesso e me le offra » — o: « nell'esperienza vissuta l'uomo si ritrova già perfettamente a posto nel mondo, non ha bisogno di trascenderlo prima concettualmente») e l'empiria delle condizioni applicate arbitrariamente e ripetutamente, l'empiria dell'esperimento? Che relazione c'è fra la visione del mondo del « pensiero intuitivo », in cui « lo spirito viene reinsediato nel suo antico diritto di porsi immediatamente di contro alla natura» («di contro» nel senso dell'espressione «di fronte», che ha lo stesso valore e lo stesso rango, senza le interpolazioni teologiche e teleologiche dei secoli passati), fra quel pensiero di cui Goethe riteneva che rappresentasse l'eredità più importante della sua epoca al secolo diciannovesimo, e la visione fisico-matematica del mondo, e cioè la visione radicalmente non intuitiva che è stata poi in realtà sviluppata da quel secolo? Che relazione c'è fra la visione del mondo dell'uomo sintetico per natura e quella dell'analitico casuistico, che secondo Goethe si espone a una situazione pericolosa se applica il suo metodo là dove non c'è al fondo alcuna sintesi? Quali mezzi, quale metodo, per dirla con assoluta chiarezza: quale tipo

umano conduce a una maggiore profondità nell'intuizione della vita, davanti all'immagine di essa, al suo simbolo? O i due tipi sono, caratterologicamente e per discendenza, qualche cosa di totalmente diverso: lì l'atto emotivo-trascendentale dell'intuizione e qui la presa puramente naturalistica a scopo di utilizzazione e sfruttamento? Qual è dunque il rapporto fra Goethe e il secolo diciannovesimo, fra Goethe e l'era induttiva, in che modo sorse nonostante Goethe, contro Goethe, il positivismo della pura comprensibilità, che relazione c'era fra queste due verità: la sua e quella che venne poi?

E ormai chiaro da tempo che Goethe non era un avversario dell'esperimento. Nelle sue lettere a Soemmering e a Jacobi leggiamo ripetutamente: «Io non cesso di sperimentare e di mettere ordine negli esperimenti». Nella lettera a Jacobi del 29 dicembre 1794 egli descrive il proprio metodo di lavoro come un metodo che si propone questi fini: «Cogliere i fenomeni, fissarli in esperimenti, mettere ordine nelle esperienze e studiare le varie concezioni sul loro conto; nella prima cosa essere il più attento, nella seconda il più preciso possibile, nella terza riuscire completo e nella quarta restare abbastanza multiforme; ci vuole un bel lavoro sul proprio caro Io, della cui possibilità neanch'io ho mai avuto la minima idea». Sentiamo come ringrazia il duca Ernesto per un gabinetto di fisica, il principe Augusto per l'invio di certe lenti prismatiche inglesi; veniamo addirittura a sapere quali spese egli stesso abbia sostenuto per procurarsi gli strumenti riguardanti la teoria dei colori: gli son costati, a quel che ci dice, oltre duemila fiorini. Non c'è dubbio, Goethe ha compiuto esperimenti per tutto il corso della sua vita, ma con la

scepsi che la sua impostazione generale rendeva inevitabile; in un suo saggio di rigorosa teoria della scienza, L'esperimento come mediatore fra oggetto e soggetto, troviamo quel paradosso secondo cui non è possibile dimostrare nulla immediatamente sulla base di esperimenti; vi troviamo frasi di un'attualità sorprendente, di una modernità immediata, come se venissero dagli odierni critici dell'induzione (per esempio, dal Crollo delle scienze di Dingler). Ma egli era padrone dell'esperimento, questo è fuori dubbio; resta solo, ed è interessante, la domanda sul modo in cui abbia avuto origine intorno a lui — per ribellione contro questa maestà del pensiero intuitivo, per desiderio di eliminare la grandiosa suggestione di questo metodo intuitivo che pure era ricchissimo di risultati — quell'erompe-re del positivismo che finora rimane del tutto enigmatico, quanto ad analisi delle cause che l'hanno originato, e per nulla chiarito, quanto a indagini monografiche: il positivismo con la sua meccanica accumulazione di elementi materiali, distaccata dall'elemento emotivo, con la conglomerazione di concetti, dati, precisazioni che venivano strappati in una vera lotta contro la viva esperienza e al cui fondo non si trovava più nessuna sintesi umana.

Qualunque sia stato il suo punto di partenza: il Rinascimento con la sua mobilitazione della vitalità in unione con gli sparsi elementi culturali arabi, all'interno dei quali si seppero conservare, nei laboratori degli alchimisti e nelle specole degli astrologi, matematica, astronomia, medicina di civiltà passate - o se invece dietro a entrambi stesse il concetto propulsivo di una verità assoluta che, sviluppato per secoli, di generazione in generazione, dalle religioni monoteistiche, giudaismo,

cristianesimo, Islam, e condotto all'ultimo affinamento dialettico, ora trascinava con sé l'impulso riduttivo, rimasto rudimentale presso i popoli politeistici, a scoprire che ovunque il fondo delle cose è unico e che quest'unico fondo si può però afferrare e se ne può fare esperienza —; di qualunque tipo siano gli impulsi che provennero da Kant, dalla sua esposizione della validità universale e della necessarietà della conoscenza di fronte al carattere casuale e non ordinato dell'esperienza puramente naturalistica, e quindi da questa apoteosi della teoria pura; qualunque cosa si sia aggiunta nella scia degli avvenimenti francesi con la loro estensione alla massa del godimento e del potere, col risveglio di grandi strati umani al mondo ormai tutto terrestre dei loro istinti, dal quale scaturì la tecnicizzazione —: vera e propria ora di nascita di questa concezione dell'essere risultò quel 23 luglio 1847, quella seduta della Società di Fisica di Berlino in cui Helmholtz diede un fondamento meccanico al problema, sollevato da Robert Mayer, della conservazione dell'energia e lo formulò come legge generale della natura. Quel giorno ebbe inizio la concezione della piena comprensibilità del mondo, della sua comprensibilità come meccanismo. Questa data è altrettanto epocale quanto una precedente che vive fra noi con post e ante. Di qui ebbe il suo punto di partenza ciò che Du Bois-Reymond poté formulare pochi anni dopo nel modo seguente: «Non c'è altra conoscenza che quella meccanica, altra forma di pensiero scientifico che quella fisico-matematica ». E la scienza naturale - continuava a spiegare - è l'organo assoluto della cultura, la storia delle scienze naturali la vera storia dell'umanità. Qui sfociano molte cose, lontane e vicine, conventi e roghi, il duomo di Buscheto e la tenuta di Ferney. Qui fu raccolto

in Germania ciò che era cominciato dopo la celebrazione dei primi funerali dell'idealismo intorno al 1800, quando Klopstock, Herder, Kant, Schiller scomparvero nel giro di due anni; ciò che si sviluppò dopo una seconda serie di funerali intorno al 1832, allorché, oltre a Goethe, morirono nel corso di un lustro Niebuhr, Stein, Hegel, Schleiermacher, W. von Humboldt; ciò che si diffuse tutto all'intorno come un incendio dai libri più distruttivi dell'epoca, quelli di D.F. Strauss e di Feuerbach; ciò che dalla legge delle tempeste di Dove penetrò, sotto forma di curve, parabole, inclinazioni, nel regno delle sfere ormai sottomesse al calcolo; ciò che si cominciò a mettere in commercio sotto forma di concime chimico al posto dell'humus, della terra, della potenza ctonia: conoscenza ormai resa palpabile, visione verificabile, verità da Prometidi del sale e pepe, la loro trascendenza si dimostrò e si giustificò infatti fino nei mucchi di guano del Paraguay: Liebig, tipo di sperimentatore e di mercante, il primo nella serie a noi oggi così familiare dei conquistadores fra induzione e industria.

Ora, comunque, bisognava doppiare il massiccio goethiano per arrivare a un clamoroso sviluppo dell'empiria. Non senza ingiurie verbali, come chiacchiere, deviazioni e fantasie. La visione meccanicistica del mondo, preludio a quella materialistica, aveva bisogno di un ampio letto fluviale: prestabilito, ma non armonico; un bruto parossismo di cinghie di trasmissione: le sei scimmie di Huxley come simbolo: se esse per bilioni di anni battessero sulla macchina da scrivere nella loro cieca inintelligenza, necessariamente finirebbero per produrre l'intera British Library e anche i sonetti di Shakespeare. Ananke cellulare: la testa di Omero, il capo di Virgilio ridotti a scalpi sugli

elettrodi; a uno stimolo di poco prezzo, ad aggregati di molecole, da cui l'Iliade, l'Eneide si propagherebbero per necessità meccanica. Possibilità interastrale di comprendersi: se si volesse parlare con l'abitante di Marte basterebbe far bruciare nel Sahara catene di cataste di legna disposte secondo la forma del teorema di Pitagora, e già gli abitanti del pianeta scorgerebbero, battendo gli occhi, il geroglifico intergalattico. Tutto ciò si svolgeva ora, non già in maniera misteriosa in pieno giorno, bensì, al contrario, dalla mattina alla mezzanotte in maniera piatta e adeguata a ogni cranio eurasiatico, per tutta la durata del secolo rigonfio di gemme, ripiegato su se stesso per spiccare il salto in massa.

Se la fortuna del genio, secondo un aforisma di Goethe, sta nel nascere in tempi gravi, la fortuna della verità verificabile fu evidentemente di scaricare il suo fresco contenuto in tempi di alta marea razziale. Nell'agglomerato indistricabile costituito dal gigantesco incremento della specie, dall'intervento di Wall Street sul mercato dei capitali, dalle ebbrezze della colonizzazione, dallo sfrenarsi del lusso e degli istinti su interi continenti, dall'ascesa economica di ceti ansiosi di espansione, dalle crisi di generazioni di «fondatori», da proclamazioni e crolli di imperi, in mezzo a tutto ciò venne a cadere la teoria del 1859: progresso, lotta e vittoria! Sotto la semplice pelliccia di pecora dell'ignorabimus, nel camice del laboremus, essa si fece avanti come fanfara della svolta nella storia mondiale, suonando la marcia dell'Aurora della terza epoca nella strumentazione comtiana. Unici suoni di pratiche in qualche modo simili al pensiero, il ribollire nelle storte di vetro di Jena, nelle quali si

distillavano i colori all'anilina, lo stridere di tamburi affumicati su cui si registravano contrazioni muscolari. E il tempo dava il tono con la sua falce e mieteva una verità controllabile, una verità con ogni garanzia di efficienza, una verità per ceti professionali; tutto l'indistinto consensus omnium poteva edificarsi sul suo esempio; ed era proprio tutto così, si poteva proprio toccar tutto con mano: mondo obiettivo, numero, statistica, balistica, merci durevoli, tutto andava splendidamente, grande ascesa, i rettori magnifici potevano comparire accanto ai predicatori di corte, e duomo e aula magna fornivano in comune all'imperium la base per i suoi salti da pantera. Ma chi doveva verificare il genio? Tutti i monisti messi assieme non erano abbastanza profondi da riuscire a dedurlo. Chi doveva verificare Goethe, questa presenza remota del pensiero intuitivo, e che cosa significa « la natura non ha sistemi»? Bene, allora dobbiamo insegnargliene noi uno. Forse era un drammaturgo, ma persino il suo Faust era diventato poema nazionale solo perché il suo eroe era un magister e doctor, un erudito, un collega, e dai tempi dei tempi le università avevano occupato nella vita spirituale tedesca un posto così importante (Du Bois-Reymond); quest'orfico il quale oracoleggia che ogni cosa vivente avrebbe un'atmosfera, che sarebbe mai questa atmosfera? Non la conosciamo, non vengono indicati per essa né igrometri né termometri né barometri; magari buono come edificazione, per le ore di raccoglimento, un grande rivelatore di sentimenti, ma neanche la più pallida idea dell'equivalente meccanico del calore; o che cosa significherebbe quella frase: «Che egli non possa finire, questo lo fa grande, e che mai cominci, questa è la sua sorte»? Dove va a finire la selezione dei più

capaci? Solo Nietzsche, per quanto anche lui sulla scia della selezione da allevamento - il superuomo come visione puramente selettiva e colonialistica -, adattò con la sua infallibile pupilla di uccello da preda queste varianti d'istinti, trasmutando fra cantori di ricci marini e allevatori di ratti, e lo disse chiaramente: «Mettere Darwin accanto a Goethe significa ledere la maestà, majestatem genii ».

Siamo ora al punto in cui sorge la domanda: che senso può aver mai in generale, per noi, il fatto che Goethe si occupasse dell'osso intermascellare, che senso ha mai il fatto che alla fine quest'osso intermascellare fosse scoperto per caso da un chicchessia? Questa ananke scientifica è davvero grandiosa? No, è estremamente problematica; o qualcuno vorrebbe forse mettere Goethe a confronto col secolo diciannovesimo? Via, sarebbe del tutto insensato, ci sono ordini di grandezza che stanno assolutamente al di sopra di ogni legame. Che senso ha dunque porre Goethe ancora una volta in un tale quadro di casi concreti, dimostrabili e contestabili, nel convenzionale corso storico delle antitesi tra concezioni della vita, metterlo nella sfera dei gradi inferiori della conoscenza ove si procede a tastoni e strisciando come vermi - così Nietzsche caratterizza la scienza —, lui che viene da quel regno che ha inizio con una legislazione di valori alla quale si accompagna il dare un nome alle cose? A questa domanda non c'è nessuna risposta materiale, da questa domanda può solo svilupparsi una prospettiva e quindi un'immagine.

La Natura, all'interno delle sue regioni di nostra competenza, non si era ancora mai legata a un'esistenza

umana con tale intensità d'espressione, neanche nei due unici casi paragonabili: Dante e Shakespeare, e ciò sia come forza naturale sia come simbolo. Questo è accaduto nel momento in cui la razza umana ha rivolto verso la terra, per l'ultima volta, uno sguardo antico, un antico pensiero, ancora aperte le ali, ma già pronta al volo, prossima a volar via. Si innalza un arco, si stabilisce una tensione metafisica che va dalla concezione primitiva di Tale- te — tutto è acqua, cioè tutto è uno - a quell'inno alla Natura dell'anno 1782 e a quella concezione dei fenomeni originari che attraversa tutta l'opera di Goethe: la tensione dell'intuizione contrapposta all'analisi, dell'idea contrapposta all'esperienza, della grandezza contrapposta alla dimostrazione. Si congiungono due manifestazioni epocali, quando la base della fisica antica, secondo cui l'uomo sarebbe misura di tutte le cose, l'uomo, la sua physis, la sua vita, torna a echeggiare nelle numerose parole sull'esperienza inferiore e superiore, nelle parole contro l'esperienza, per l'uomo, la sua natura, la sua origine: «Tutto il pensiero non aiuta a pensare», giacché «Bisogna esser fatti giusti per natura», o: «Tutti quelli che lodano esclusivamente l'esperienza non considerano che l'esperienza è solo la metà dell'esperienza»; o la frase più incisiva: «Se io non avessi già portato in me il mondo come anticipazione, sarei rimasto cieco con occhi veggenti, e ogni esperienza non sarebbe stata altro che un affaticarsi del tutto morto e vano».

E pensiero attinto al mondo ellenico, che sbocca in quello olimpico, chiamare somma felicità dell'uomo aver indagato l'indagabile e venerare serenamente l'imperscrutabile. E l'antica ratio, quella originaria, contrapposta ancora una volta a quella relativizzata,

degenerata per effetto di una nevrosi spaziale, in questa combinazione di causalità e di mito che considera raggiungibile per l'uomo - e raggiunta — la conoscenza più grande, quella dell'essenza e del nucleo delle cose. E uno sguardo davvero antico e carico, che odia la camera oscura come il telescopio, rivolto a quelle stelle che allora non sono più le sue stelle, quelle al di sopra della sua casa, del suo giardino. Egli dice: «L'uomo in se stesso, in quanto si serve dei suoi sensi normali, è l'apparecchio di fisica più grande e più preciso che possa esistere, e la più grande iattura della nuova fisica è proprio che si son separati, per così dire, gli esperimenti dall'uomo, e che si vuol riconoscere la natura solo in ciò che mostrano degli strumenti artificiali». Questa frase viene da lontano, è tolemaica.

Tutto ciò tende al gene, alla massa ereditaria, sono le Madri, i progenitori, è il fenomeno originario e sviluppa un'immagine innata. Viviamo sopra antichi templi e non lo sappiamo più, come la donna della poesia Il viandante; nati sui resti di un passato sacro, modificate fino a scomparire le parole, le parole primordiali, orfiche. E uno scienziato a pensare così, le stanze colme di vertebre, feti e minerali, un osservatore, rigoroso come Faraday, uno stilista, dove conviene esserlo, razionalisticamente freddo come Voltaire, a volgersi in questa direzione. Ancora una volta l'arcaico, ancora una volta l'esistenza che si trascina da un giorno all'altro, vede cadere le foglie e non pensa niente altro, se non che viene l'inverno. Ancora una volta la casa e la fontana incastonata nella pietra, l'occupazione primitiva su pascolo e campo, gli animali accompagnatori: cane e cavallo; gli attrezzi: remo, pala e rete — e poi la civiltà tecnica. Ancora una volta Luna nello spazio

misurato alla buona, ancora una volta le stelle nell'antico spazio, ancora una volta l'arcobaleno in cui un dio si conciliò - e poi le trivialità ottiche. Ancora una volta l'esistenza indivisa, la fede intuitiva, l'identità di infinito e terra, ancora una volta l'antica « felicità dell'essere » : « Ché noi siam ben fondati sulla più alta antichità, e questo vantaggio non ce lo strapperà nessuno » scrive a Schopenhauer. « Teniamoci il più possibile stretti alla mentalità con cui siamo arrivati fin qui » scrive, quasi ottantenne, a Zelter: « noi saremo, con forse pochi altri, gli ultimi di un'epoca che non tornerà tanto presto »; — sì, che non è tornata, il fisicismo ha vinto, Newton Imperator, Darwin Rex; e il processo di cerebralizzazione progressiva, un concetto col quale l'antropologia indica il destino dell'umanità, che ancora una volta si era arrestata alla semplicità, all'innocenza e al suo valore sacro, ora giungeva a contatto con l'infinita catena dell'esistente e spingeva innanzi il progresso, il potenziamento intellettualistico del divenire, la degradante decimazione della genesi e dell'essere - l'integrale definito del nichilismo.

La cerebralizzazione progressiva - vista nella filogenesi, pensata in maniera del tutto esatta storicamente: sempre più rigida la distanza fra istinto e corteccia cerebrale, fra intuizione e concetto, fra colore e numero, sempre più pericolosa la tensione, sempre più distruttiva la scintilla: attraverso il secolo odor di annientamento e di carne bruciata: Nietzsche - qui ancora una volta all'inizio: « Il regno immenso mi si semplifica nell'anima », ancora una volta: « Contemplare con pensiero ».

L'antichissima antinomia fra divenire ed essere, fra agire ed essere, il problema fondamentale dell'Occidente, il

problema della sfinge, deciso qui nel senso dell'essere, da uno che bisogna prendere sul serio in tutti i campi. Non nel senso quietistico, non in quello buddhistico, non in quello morboso: «In nessun caso può posare » sentiamo dire, con allusione all'eterno, vivente fare: «tutto deve ricadere in nulla, se vuole perdurare nell'essere» dice egli in senso attivistico; non in senso epigenetico: «separare e modificare, davvero all'infinito va quest'affare della Natura»; ah, egli ce l'ha davvero insegnato: formazione, trasformazione, si alza, si abbassa come marea — ma è: l'essere. L'essere, « da un centro sconosciuto a un confine non conoscibile», l'essere, la Natura: non si riesce a strapparle alcuna spiegazione, essa è tutto, io mi affido a lei, può disporre di me come vuole, io esalto lei con tutte le sue opere — qui, al di là di tutte le teorie - sociologiche, materialistiche, selettive - riguardanti la sua situazione momentanea, l'ultima grande istanza per l'essere dell'uomo, valida fino a oggi.

E questa grande, valida istanza, per nulla olimpica, per nulla mitica, anch'essa immersa nella dialettica senza posa dell' *ἐν καὶ πάν*. Ascoltiamo ancora una volta come si manifesta: essa si manifesta all'interno del nostro tema, si confà al presidente della Commissione mineraria; è il 24 febbraio 1784. Dopo otto anni di lavoro su filoni, calcari, gallerie, di ricerche e di perizie mineralogiche e geologiche, dopo che si è dovuta abbandonare la miniera della Sturmheide, « abbandonare per sempre alle acque e alle tenebre quella cavità allagata, deserta», si deve attaccare il nuovo pozzo di san Giovanni in un punto stabilito dalla solerzia dei nostri signori giurati, si deve riaprire la vecchia miniera di Ilmenau. Io ho nome Penuria, io ho nome Colpa, io ho nome Cura, io ho nome

Bisogno - esorcizzati per questa grigia città, un angolo di Turingia; sono reclutate nuove squadre di minatori, una comunità in sorgere, essa afferrerà ciò che è stato riconosciuto, essa starà salda e si guarderà intorno. Ora parla questa voce, e che voce, e dice:

« Non guardiamo quindi con occhi indifferenti la piccola apertura che oggi praticheremo nella superficie della terra, non consideriamo i primi colpi dei picconi come una cerimonia insignificante. No, noi vogliamo piuttosto avvertire vivamente l'importanza di quest'azione, rallegrarci cordialmente del fatto che noi fummo destinati a compierla e a esserne testimoni ».

Che voce è questa? Accostiamoci un momento ai minatori, ascoltiamola, essa chiarisce se stessa: «Io mi rallegro con chiunque abbia oggi immediata ragione di rallegrarsi, ringrazio chiunque prenda parte, anche la più lontana, alla nostra gioia». Ma questa è la voce del patriarca che davanti alla capanna chiama le greggi, la silhouette del pastore si staglia sul cielo serale. Ora la voce continua: « Di ciascuno che è impiegato in quest'opera io sono convinto che farà la sua parte. Io non ricordo a nessuno con parole diffuse il suo dovere, io voglio e posso sperare il meglio. Signori, ogni cittadino e suddito di Ilmenau può giovare e nuocere alla miniera che deve essere avviata. Ciascuno, anche il più piccolo, faccia la sua parte, ciò che egli può fare nella sua cerchia per promuoverla, e così certamente andrà tutto bene » — ma questa è ancora una volta la voce della Polis, delle feste e degli epos, la voce dei luoghi sacri davanti alle mura, la voce della fonte e della tomba. E ora l'epilogo, vogliono visitare la miniera, lo seguiranno, lui farà strada. « Se così vi piace » dice questa grande istanza - grande istanza e

insieme tribunale supremo per tutti i demoni, per nulla olimpica, per nulla mitica, anch'essa immersa nella dialettica senza posa dell' ἐν καὶ πάν., essa può e vuole spe-
rare il meglio: «Se così vi piace, andiamo».

1. *Wilhelm Ostwald (1853-1932), Premio Nobel per la chimica nel 1909 [N.d.T.].*

OLTRE IL NICHILISMO

Nei saggi e discorsi che qui si presentano - i quali non trattano affatto in maniera sistematica un tema comune, ma sono sorti dalle occasioni e dagli stati d'animo più diversi — due idee occupano il primo piano in armonia con la tendenza di pensiero dell'autore, che ama spingersi continuamente in una direzione ben precisa: l'idea della progressiva cerebralizzazione e quella del nichilismo. A esse viene poi contrapposta in alcuni passi l'idea di spirito costruttivo come espressione di forze e tentativi di contrastare i letargici influssi di quelle. Abbiamo ancora la forza - si chiede l'autore - di affermare, di fronte all'immagine del mondo del determinismo scientifico, un'idea di libertà creativa, abbiamo ancora la forza, attinta non a chiasmi economici e a mitologismi politici, ma dall'interno della potenza del vecchio pensiero occidentale, di trapassare il mondo delle forme meccanico-materialistiche e di abbozzare, partendo da un'idealità che pone se stessa e da una misura che frena se stessa, le immagini di mondi più profondi? Quindi, spirito costruttivo come principio accentuato e cosciente di estesa liberazione da ogni materialismo di tipo psicologico, genetico, fisico, per non parlare di quello di tipo

sociologico: spirito costruttivo come vero stile antropologico, come vera sostanza degli ominidi, che dispiegandosi nella formazione dei miti, eternamente avvolta in uno splendore metaforico, compiva il cammino dell'umanità nell'irrealtà della luce, nel carattere fantomatico di tutte le cose, riversando il suo spazio e la sua infinità in una sorta di gioco svolto da lungi fra le stelle, e mescolando i demoni del proprio petto con i cieli e gli inferni di ampie schiere di creatori.

Per ciò che riguarda i due concetti da cui siamo partiti, essi non si possono separare, entrambi sono congiunti come cronologia e come contenuto, entrambi hanno raggiunto la coscienza europea solo nel secolo scorso, il primo addirittura solo in tempi recentissimi. Questo concetto di una progressiva cerebralizzazione deriva dalle scienze combinate dell'antropologia e della fisiologia del cervello - è stato von Economo a Vienna a proporlo. Esso comporta che l'umanità, nel corso della sua storia, presenta un aumento chiaramente dimostrabile e inarrestabile di intellettualizzazione, di cerebralizzazione. Il fondamento organico-biologico di tale concezione l'ho esposto diffusamente nel mio saggio *La costruzione della personalità* collocandolo in una determinata prospettiva. Quanto alla sua corrispondenza psicologica, che si potrebbe definire un processo di congelamento dell'Io - la direzione sarebbe quella che porta dall'emotività al concetto («conoscenza come fatto emotivo») —, il mio *Discorso all'Accademia*¹ contiene alcuni particolari caratterizzanti.

Per ciò che riguarda il nichilismo, senza dubbio molto su di esso è già noto, e qualche contributo alla sua genesi è contenuto nel mio saggio *Goethe e le scienze naturali*. Da

esso risulta che un'epoca in cui la vita creativa della nazione si svolgeva in un ambito spirituale chiuso, un ambito che non fu rotto neanche dalle lotte interne, quella delle generazioni l'una contro l'altra, quella delle visioni del mondo l'una contro l'altra, dato che, al di sopra di tutte le metamorfosi, rimaneva intatta una fede, un sentimento, — risulta che una simile epoca fu rappresentata per la Germania dai secoli diciassettesimo e diciottesimo e noi la vediamo finire pressappoco con la morte di Goethe. La fede o il sentimento che sovrastava il sorgere di questa epoca si chiamava: Dio; quello che sovrastava la fine si chiamava: la natura. Ma una natura la cui concezione si era formata sotto l'influsso di Leibniz e di Spinoza; Natura: un tutto panteistico, beninteso già atomizzato, o piuttosto - dato che ancora non esisteva l'espressione «atomo», che sorse solo nel 1805 in seguito alle ricerche chimiche di Dalton - un tutto già suddiviso in monadi; ma la monade suprema si chiamava ancora Dio, e infatti molto spesso leggiamo ancora questa espressione anche in Goethe. Ancora più spesso, peraltro, noi incontriamo l'espressione impersonalmente universalistica «Natura» che è la sua espressione più propria, di una natura sentita ancora in modo del tutto irrazionale, salutata liricamente in strofe alla luna, ancora una volta la vecchia, velata, materna natura; non le si può strappare nessuna dichiarazione — egli dice —, essa è tutto, io mi affido a lei, di me può fare ciò che vuole, la lodo in tutte le sue opere -, e queste frasi dell'Inno alla Natura dell'anno 1782, che apparvero nel «Tiefurter Journal», sono per così dire le parole di congedo dell'Occidente a un mondo che da duemila anni, cioè dal tempo della mitologia greca, veniva percepito come animato, veniva visto come

compagno dato all'uomo, quasi vivificato dalle divinità in alberi e creature.

Intorno all'epoca della morte di Goethe cominciò la dissoluzione di questo sentimento. Sorse una visione del mondo cui mancava ogni tensione verso un aldilà, ogni senso di un legame con un essere extraumano. L'uomo divenne la corona della creazione e la scimmia il suo animale prediletto, dalla scimmia l'uomo si faceva confermare, dal punto di vista della filogenesi, fino a quale splendore egli si fosse esaltato nel suo ricambio di materia e di energia. Due date sono di estrema importanza su questa via, esse conferiscono alla nuova epoca la sua base cronologica e alla sua verità la sua sedicente consistenza. La prima data è il 23 luglio 1847, è la data di quella seduta della Società di Fisica di Berlino in cui Helmholtz diede un fondamento meccanico al problema, sollevato da Robert Mayer, della conservazione dell'energia e lo formulò come legge generale della natura. Quel giorno ebbe inizio la concezione della piena comprensibilità del mondo, della sua comprensibilità come meccanismo. Questa data è altrettanto epocale quanto una precedente che vive fra noi come post e ante. Si tenga conto che fino a quel giorno il mondo per l'umanità non poteva essere compreso, ma vissuto, che non ci si accostava a esso con metodi fisico-matematici, non lo si sottoponeva a calcolo, ma lo si avvertiva, lo si viveva come dono della creazione, lo si prendeva come espressione del sovraterrestre. Per render la cosa del tutto chiara: Goethe aveva detto: «Nell'esperienza vissuta l'uomo si trova già pienamente nel mondo, non ha bisogno di trascenderlo ancora concettualmente» — ora cominciò il superamento concettuale, cominciò la fisica moderna.

La seconda data è l'anno 1859, la comparsa della teoria darwiniana. In tempi di alta marea razziale, nell'inestricabile agglomerato costituito dal gigantesco incremento della specie, dall'intervento di Wall Street nel mercato dei capitali, dalle ebbrezze colonizzatrici, dallo sfrenarsi del lusso e degli istinti su interi continenti, dall'ascesa economica di ceti in fase d'espansione, dalle crisi delle generazioni dei « fondatori », da proclamazioni e da crolli di imperi, venne questa teoria del progresso della razza animale e del premio che attende il forte per battaglia e vittoria. Da queste due date l'Europa ricevette il nuovo impulso, da esse sorse il nuovo tipo umano, il tipo utilitario organizzato materialisticamente, il tipo da catena di montaggio, piatto e ottimista, sfuggito nel suo cinismo a ogni idea di umana dipendenza dal fato: il minimo dolore possibile per il singolo e il massimo agio possibile per tutti, questo infatti era stato il saluto filosofico di Comte alla nuova epoca.

Cominciò l'epoca la cui dottrina tendeva ad affermare la bontà dell'uomo. Di quale profondità e di quale sconvolgente forza formatrice fosse nel campo dell'anima il mutamento che si esprimeva in questa concezione, lo ha descritto incomparabilmente Ricarda Huch nel suo libro *Antichi e nuovi dèi*. Sono le sfere più intime quelle il cui nuovo assestamento trovava qui la sua formula. Dall'ardente oscurità delle molte chiese, così scriveva Ricarda Huch, veniva un tremito gonfio di lacrime, un tuono con vibrare di trombe, le tendenze del cuore umano sono malvage fin dalla giovinezza. Il continuo risuonare di questo accordo tragico, la coscienza del bisogno di redenzione dava alla vita medioevale la sua profondità e il senso dello sconfinato. Compenetrato dal sentimento della

propria limitatezza, l'uomo si rivolgeva adorante alla perfezione che gli uomini erano capaci di pensare senza averla contemplata o averne avuto diretta esperienza, a un regno eterno al di là della terra imbarbarita. E questa contrapposizione di aldilà e aldiqua che, diversi come fuoco e acqua, pure si compenetrano, rendeva tempestosa l'atmosfera, generava azioni come lampi e illuminava il cuore con baleni di conoscenza. Ma ora sorgeva il nuovo canto, l'uomo è buono, la cui spigliata melodia soppiantava il severo corale del passato.

Fin qui Ricarda Huch. L'uomo quindi è buono, e cioè, ove appaia malvagio, la colpa è dell'ambiente o della discendenza o della società. Tutti gli uomini sono buoni, cioè tutti gli uomini sono uguali fra loro, di ugual pregio, con uguale diritto di voto, diritto di essere ascoltati in tutte le questioni, soltanto niente allontanarsi dal tipo medio, niente di grande, di fuor del comune. L'uomo è buono, ma non eroico, ci si deve guardare dall'affidargli qualche responsabilità, funzionale deve essere, utilizzabile, idillico -: svalutazione di tutto ciò che è tragico, svalutazione di tutto ciò che è fatale, svalutazione di tutto ciò che è irrazionale, solo ciò che è plausibile deve aver valore, solo ciò che è banale. L'uomo è buono, e ciò non significa, per esempio, che l'uomo debba diventar buono, che debba arrivare lottando a una forma di bontà, a un rango interiore, a un esser buono, no, l'uomo non deve combattere affatto, per l'appunto è buono, il partito combatte per lui, la società, l'epoca, la massa, vivere deve e godere, e se assassina qualcuno lo si deve consolare, perché non l'assassino è colpevole, bensì l'assassinato.

L'uomo è buono, la sua sostanza razionale, e tutti i suoi dolori si possono combattere con misure igieniche e

sociali: questo da un lato, e, dall'altro, la creazione sarebbe accessibile alla scienza, e da queste due idee venne la dissoluzione di tutti i vecchi legami, la distruzione della sostanza, il livellamento di tutti i valori, da esse la situazione interna che ha creato l'atmosfera in cui siamo tutti vissuti, da cui tutti abbiamo bevuto fino all'amarezza e fino alla feccia: nichilismo.

Questo concetto acquistò forma in Germania nell'anno 1885-1886, quando fu in parte concepita, in parte scritta l'opera *La volontà di potenza*, il cui primo libro ha infatti il sottotitolo: «Il nichilismo europeo». Ma questo libro contiene già una critica di questo concetto e abbozzi di un suo superamento. Se vogliamo seguirne le tracce ancora più indietro, se vogliamo accertare dove e quando questo concetto fatale appaia per la prima volta nella storia spirituale europea come parola e come esperienza spirituale, dobbiamo rivolgerci, come è noto, verso la Russia. La sua data di nascita fu il marzo 1862, il mese in cui apparve il romanzo *Padri e figli* di Ivan Turgenev. Neanche gli storici russi riescono a seguire più indietro le tracce di questo concetto. Ma l'eroe di questo romanzo, di nome Bazarov, è già il nichilista perfetto, e Turgenev lo presenta con questo nome. Questo nome diventò poi popolare con un'incredibile rapidità. L'autore racconta in un poscritto al suo romanzo che esso era sulla bocca di tutti già pochi mesi dopo, allorché egli nel maggio dello stesso anno ritornò a Pietroburgo; era l'epoca dei grandi incendi dolosi, dell'incendio del Palazzo Apraksin, e gli andavano gridando: «Li vede, i suoi nichilisti: mettono a fuoco Pietroburgo». Estremamente interessante è ora, per il nostro tema, il fatto che il nichilismo di questo Bazarov, a dire il vero, non è per niente un nichilismo in forma

assoluta, non è un negativismo totale, bensì una fanatica fede nel progresso, un positivismo radicale riferito alla scienza naturale e alla sociologia. Egli rappresenta, per la prima volta nella letteratura europea, il meccanicista sicuro della vittoria, il materialista risoluto, i cui nipoti piuttosto problematici noi li vediamo infatti ancora vivi e vegeti in mezzo a noi, — ascoltiamo di quali toni familiari giunga a noi l'eco dagli anni Sessanta del secolo scorso: un bravo chimico, sentiamo dire, è venti volte più prezioso del miglior poeta. Un pezzo di formaggio lo preferisco a tutto Puskin. Non tenete in nessun conto l'arte? Come no, l'arte di far denari e di curare le emorroidi! Qualunque calzolaio è un uomo più grande di Goethe e di Shakespeare. George Sand è una donna arretrata, di embriologia non se ne intendeva. E accanto a queste verità appare come dernier cri, e nella vita e nell'arte, l'ambiente delle bettole; a quel punto sorse cioè lo stile che possiamo seguire fino in certe opere moderne e rielaborazioni moderne: il culto dell'atleta, l'inno all'uomo normale, la puerile critica sociale: i tribunali si debbono abolire, l'educazione si deve abolire, le lingue antiche si debbono proibire come non geniali, in cambio si è fissati con gli istinti: l'uomo deve essere lurido, le donne bisogna scambiarsele e farle mantenere da altri, bere bisogna, bere infatti costa meno che mangiare e per di più ne resta addosso la puzza; sì, persino il dadaismo, il cui sorgere a Zurigo e a Berlino fu trovato tanto interessante poco fa dai nostri contemporanei, lo troviamo già in un romanzo del 1863, nel romanzo Che farei di Cernysevskij: arte significa, così vi leggiamo, mettere due pianoforti in un salotto, far sedere a ciascuno una signora, intorno a ciascuno si deve formare un semicoro e ogni partecipante suona o canta poi

contemporaneamente a voce molto alta una canzone diversa per conto suo. Questa fu indicata come la melodia della rivoluzione e l'orgia della libertà. Lo vediamo quindi: gli effetti spirituali della corrente materialistica della filosofia della storia cominciano negli anni Sessanta, hanno dunque almeno ottanta anni, sono essi dunque a rappresentare in verità ciò che è vecchio, ciò che è reazionario. A dire il vero, e con ciò già ci affacciamo al futuro, oggi qualunque materialismo è reazionario, sia quello della filosofia della storia, sia quello diffuso nella mentalità comune: per l'appunto guarda all'indietro, agisce all'indietro, ch  davanti a noi sta gi  infatti un uomo completamente diverso e una meta completamente diversa. Una meta di fronte alla quale l'uomo come puro cultore degli istinti e del piacere rappresenta appunto una teoria che si perde nell'oscurit  del tramonto. Montaggio della spiritualit , pezzi da incastro per un cosiddetto uomo collettivo e normale, questo   proprio un insipido rococ . Tutti questi attacchi contro l'uomo superiore, che ormai ci siamo sentiti ripetere per ottant'anni, comprese le farse di Shaw, tutto questo   ormai assolutamente fuori moda, piatto e spiritualmente insignificante. Esiste solo l'uomo superiore, cio  quello che tragicamente combatte, solo di lui tratta la storia, solo lui   antropologicamente pieno di significato, i puri complessi istintuali non lo sono certamente. Sar  quindi il superuomo a scavalcare il nichilismo, peraltro non il tipo che Nietzsche descrive ancora tutto nel senso del suo secolo diciannovesimo. Egli lo descrive come un tipo nuovo, biologicamente pi  pregiato, potenziato da un punto di vista razziale, pi  forte dal punto di vista della vitalit , pi  completo quanto a selezione, pi  giustificato sotto l'aspetto della durata e

della conservazione della specie; lo vede come biologicamente positivo, e questo era darwinismo. Noi nel frattempo abbiamo studiato i valori bionegativi, valori che semmai danneggiano la razza e la mettono in pericolo, ma che sono parte integrante del processo di differenziazione dello spirito: l'arte, la genialità, i motivi di dissoluzione della religiosità, la degenerazione, in breve tutti quelli che sono gli attributi dell'elemento produttivo. Quindi oggi non riponiamo lo spirito nella sanità biologica, non nella linea ascendente del positivismo, non lo vediamo d'altronde neanche in un tragico rapporto eternamente patetico con la vita, ma lo poniamo come sovraordinato alla vita, a essa superiore da un punto di vista costruttivo, come principio formativo e formale: potenziamento e concentrazione - questa sembra essere la sua legge. Da questa impostazione totalmente trascendente risulta poi forse un superamento, e precisamente un'utilizzazione artistica del nichilismo; essa potrebbe insegnare a vederlo in termini dialettici, vale a dire di provocazione. Tutti i valori perduti considerarli perduti, tutti i motivi dell'epoca teistica cantati fino a esaurimento considerarli veramente esauriti e tutta la furia del sentimento nichilistico, tutta la tragicità dell'esperienza nichilistica trasferirla nelle forze formali e costruttive dello spirito, allevare e costruire una morale e una metafisica della forma del tutto nuove per la Germania. Più di un sintomo fa presagire che ci troviamo di fronte a una decisiva svolta antropologica generale, in parole povere: a uno spostamento dall'interno all'esterno, un trapasso dell'ultima sostanza della specie nel mondo della figurazione, un trasporto di forze nella struttura. La tecnica moderna e l'architettura moderna accennano appunto in questa direzione: lo spazio in senso non più

concettuale-filosofico come nell'epoca kantiana, ma espressivo-dinamico; il senso dello spazio non più raccolto in isolamento lirico, ma proiettato, rovesciato verso l'esterno, realizzato metallicamente. Più di un movimento, come l'espressionismo, il surrealismo, la psicoanalisi, indica la via appunto in questa direzione, e cioè che noi ci avviamo biologicamente a un risveglio del mito e corticalmente a una ricostruzione per mezzo di meccanismi di esplosione e pura espressione. Le nostre resistenze contro ciò che è puramente epico, contro un affluire di materia dall'esterno, contro le motivazioni, gli impastamenti psicologici, la causalità, lo sviluppo dell'ambiente, per converso la nostra tendenza a un rapporto diretto, al tagliare, suddividere, al puro comportamento, lo dicono anch'essi. L'ultima sostanza della specie vuole espressione, supera tutti i cambi intermedi delle ideologie e s'impadronisce in maniera nuda e immediata della tecnica, mentre la civilizzazione, quanto a contenuti, si rivolge indietro, al mito, — questo sembra essere lo stadio finale. L'uomo antichissimo, eterno, il monista primitivo, infiammato davanti alla propria immagine finale, un'immagine sotto l'elmo d'oro: quanti raggi ancora attraverso le rune, quanto splendore ancora al margine delle ombre, quanti complessi legami con le ebbrezze e col mondo dell'allevamento selettivo, con le tensioni che vanno dal sorgere sino al finale; egli - con la sintesi elementare della creazione nella memoria e con l'analisi progressivamente cerebralizzata della sua missione storica nel cervello — egli che butta via le masse standardizzate d'Europa, che sfiora la bianca pietra sfaldata dello Yucatàn, i colossi trascendenti dell'isola di Pasqua, medita sugli antenati, sugli uomini primitivi, sui Proseleni, medita sulla

sua lotta incalcolabilmente antica ma sempre invariabilmente micidiale, antidualistica e antianalitica, e si solleva ancora una volta a una formula definitiva: lo spirito costruttivo.

« Una visione antimetafisica del mondo, va bene - ma allora una visione artistica » (cfr. il Discorso per H. Mann),² questa frase da La volontà di potenza acquisterebbe allora un significato davvero definitivo. Per l'uomo tedesco acquisterebbe il carattere di una serietà assolutamente enorme, come indicazione di un'ultima via di uscita dalle sue perdite di valore, i suoi morbi, ebbrezze, confusi enigmi: la meta, la fede, il superamento avrebbero allora questo nome: la legge della forma. Acquisterebbe allora per lui il carattere di un'obbligazione di popolo, combattendo, combattendo la battaglia della sua vita per avvicinarsi faticosamente a quelle cose di cui certo nessuna lotta può procurare il possesso; quel possesso che per popoli più antichi e più felici sorgeva già nella loro giovinezza, senza lotta, dalla loro predisposizione, dai loro confini, dai loro cieli e mari: sentimento dello spazio, proporzione, incantesimo della realizzazione, legame con uno stile. Quindi valori estetici in Germania, Artistik nietzscheana in un Paese dove per natura si sogna già tanto e tanto torbidamente? Sì, la coltivata absolutezza della forma, il cui grado di purezza lineare e di immacolatezza stilistica non dovrebbe essere peraltro inferiore al grado di perfezione contenutistica di anteriori epoche culturali, addirittura fino ai gradi raggiunti davanti alla coppa con la cicuta e davanti alla croce -, sì, solo dalle estreme tensioni del formale, solo dal più estremo potenziamento dell'elemento costruttivo che giunge sino

al confine dell'immaterialità, si potrebbe plasmare una nuova realtà etica — oltre il nichilismo!

1. *Non incluso nella presente raccolta [N.d.T.].*
2. *Non incluso nella presente raccolta [N.d.T.].*

L'UOMO TEDESCO

La massa ereditaria e il ceto dei capi

L'uomo tedesco - chi è costui? Quale è la sua essenza, quali sono i suoi tratti distintivi? I Paesi stranieri e il nostro Paese si interrogano su di lui, si occupano di lui, da noi egli si trova al centro di tutte le discussioni pubbliche, di tutte le discussioni su questioni di diritto, su poesia e arte. Lo Stato cerca di determinare questo concetto nella maniera più precisa, ch  allo Stato spetta decidere su di lui, deve formarlo, educarlo. Le scienze indagano la sua origine, quella geografica e quella razziale; da dove venivano i Vendi, i Celti, i Germani, dove e quando si mescolarono le loro correnti, in quali zone di scambio razziale si comp  la sintesi di colui che oggi ci sta di fronte come tedesco.

L'uomo tedesco, quindi: quali sono le pietre della sua costruzione, e, prima di tutto, esiste? Noi conosciamo dalla storia un uomo romanico, uno gotico, un uomo del Rinascimento, un uomo del Mediterraneo. Quest'ultimo sta proprio ora ridiventando molto attuale. A Nizza, a quel che si legge, deve sorgere un'accademia del Mediterraneo, al suo vertice sar  posto il poeta Paul Valéry: deve divenire un centro di raccolta per i problemi dell'uomo romanico,

dell'uomo latino, dell'erede dell'antichità, insomma un'accademia per i problemi interni dell'essere francese. Nulla quindi di più naturale che chiamare in vita un'accademia nordica, come antcentro e punto di raccolta di tutti i problemi dell'uomo europeo del Nord, dei suoi elementi produttivi e spirituali. Ciò che segue vuol rappresentare un contributo a questa raccolta; è un capitolo nella storia delle famiglie tedesche, una ricerca basata su una problematica assolutamente positiva e antiromantica: da quale tipo di famiglie, da quale ceto, da quale ambiente selettivo sono usciti propriamente quei tedeschi le cui opere e realizzazioni hanno creato la massa ereditaria spirituale che oggi abbiamo davanti; da dove provengono coloro che hanno elaborato il lascito psicologico con il quale oggi entriamo in un nuovo periodo della storia tedesca?

Quest'impostazione sarebbe di carattere troppo generale per poterla esaurire in un saggio se l'indagine stessa non portasse con sé una limitazione tutta particolare. E infatti emersa la singolare circostanza che negli ultimi tre secoli un numero sproporzionatamente elevato di grandi tedeschi, e cioè più della metà, è uscito da un ceto ben determinato. E stato Von Schulte, il noto saggista vecchio-cattolico, a sottoporsi tanti anni fa alla fatica di elaborare la Allgemeine Deutsche Biographie dal punto di vista ora in discussione. Egli ha esaminato le biografie di milleseicento tedeschi famosi sulla cui ascendenza si avevano indicazioni precise. In questo lavoro si è limitato a biografie che fossero concluse entro l'anno 1900, e il risultato è che la parrocchia evangelica aveva prodotto ottocentosessantuno di questi grandi spiriti, quindi oltre il cinquanta per cento. Nel suo lavoro

si è occupato esclusivamente dell'origine di dotti; di poeti e scrittori solo in quanto le loro opere sfiorassero anche questo campo. Dal suo calcolo minuzioso risulta che il trenta per cento di tutti i medici famosi, il quaranta per cento dei giuristi, il cinquantanove per cento dei filologi, il quarantaquattro per cento degli scienziati, il cinquantadue per cento di tutte le altre personalità eminenti provenivano da famiglie di pastori. Da questo calcolo egli esclude espressamente artisti d'ogni tipo, anche musicisti. Ci sarebbero quindi da aggiungere anche costoro, ove provenissero da famiglie di pastori. Va subito detto peraltro che sono sorprendentemente rari i casi di musicisti e pittori usciti da famiglie di ecclesiastici. Dei motivi avremo ancora occasione di parlare.

Ciò che ha scoperto Von Schulte coincide con ciò che Felix Dahn aveva affermato già prima, e cioè che dalla Riforma in poi quasi non c'è stato in Germania alcun uomo importante il cui albero genealogico non avesse qualche legame con una famiglia di pastori evangelici. Gustav Freytag giunse addirittura a integrare l'osservazione dicendo: assolutamente nessuno. Ciò appare esagerato. Perlomeno in un primo tempo e a prima vista. Chiunque ha sotto mano e può enumerare molti nomi di grandi tedeschi che sono usciti da altri ceti. Anzi, anche da ambienti in cui non esiste ancora per niente il concetto di ceto, dove addirittura non poteva esserci ancora una prima forma di selezione in senso artigianale e tanto meno in senso intellettuale, dove ogni ora libera per lo studio e per una formazione da autodidatta doveva essere strappata al bisogno più amaro e alla povertà più nuda, anche da tali ambienti sono usciti i più grandi spiriti, basta fare nomi come Kant, Fichte, Winckelmann, Hebbel. Ma comunque

questo ceto dei pastori evangelici rappresenta all'interno del popolo tedesco un così stupefacente blocco di talenti ereditari che vale la pena di osservarlo più da vicino.

Cominciamo allora col gettare un po' uno sguardo sulla serie di queste figure, su quelle cioè che ancora oggi siano universalmente considerate eminenti dal punto di vista della storia dello spirito. Ecco sulla soglia della letteratura tedesca Gottsched e Bodmer, l'uno figlio di un pastore sassone, l'altro di uno svizzero, con la loro nota disputa, così ricca di conseguenze per la formazione del gusto del loro secolo; si trattava della questione se si dovesse propagare in Germania la letteratura francese o quella inglese. Vi si aggiunge Gellert, uscito dalla famiglia di un pastore dell'Erzgebirge, poeta di canti religiosi e di favole, uno degli scrittori più ammirati e anche più letti di tutta la letteratura tedesca, venerato da tutti i ceti del popolo; solo Schiller arrivò a spodestarlo. Troviamo lo svevo Wieland, uomo di fama europea; Napoleone lo invitò nel 1808 a un colloquio. Ecco Lessing, di Kamenz. La parrocchia era già stata rappresentata, nella scuola poetica slesiana, da Fleming e Gryphius, poi nello Hainbund dal suo fondatore Boie. Oppure consideriamo quei lirici: Burger, Hòlty, Matthias Claudius, Matthisson, Otfried Muller, Gerok, Geibel, e inoltre Lenz, rappresentante dello Sturm und Drang - tutti figli di pastori. Il romanticismo non è stato che un affare interno alle parrocchie: i fratelli Schlegel, Schelling, Schleiermacher e il grande Jean Paul vengono di là. Prendiamo gli storici: Pufendorf, Johannes von Muller, Schlòzer, Mommsen, Droysen, Karl Lamprecht, Harnack, Ranke, tutti figli - l'ultimo un nipote - di ecclesiastici. Lo stesso per i medici: Boerhaave, Jenner, Heim, Bergmann, Langenbeck, Billroth; gli scienziati: Linneo, Berzelius,

Mitscherlich, Blumenbach, Encke, Euler, Brehm, Ostwald; i filosofi: Pierre Bayle, Hobbes, Fechner, Deussen, Kuno Fischer, Wundt. Se ci avviciniamo alla fine del secolo diciannovesimo, nomi come Philipp Spitta, Julius Stinde, Heinrich Seidel, Adolf Schmitthenner sono certo di qualche interesse solo per la Germania. Ma se pensiamo a nomi come Burckhardt, Nietzsche, Van Gogh, Herman Bang e Bj0rnson, ecco che una gran parte della genialità europea intorno al 1900 è uscita da due famiglie di pastori tedeschi, da una olandese, una danese e una norvegese. A questi si aggiungono alcuni uomini di tipo particolare, come Jahn, il padre dell'educazione fisica, come Nachtigal, Schomburgk, Karl Peters, alcuni condottieri della guerra mondiale: Von Stein, Von Scholz, K0nig, comandante del sottomarino Deutschland. Degli ultimi decenni sono da nominare Friedrich Naumann, Theobald Ziegler, Prinzhorn, ora scomparso, e, fra i viventi, Albert Schweitzer. In questa rassegna sono state comprese, in alcuni pochi casi, anche le famiglie di pastori dei Paesi nordeuropei. E lecito farlo: come ambiente, atmosfera, tipo di educazione esse sono eccezionalmente simili a quelle tedesche. Quella inglese presenta il tratto distintivo dell'aristocraticità e del benessere; forse ciò deriva dal fatto che essa ha dato al suo Paese un maggior numero di uomini di Stato e ufficiali, come Lord Nelson, il generale Hardinge, lo statista Lord Colchester, il famigerato Warren Hastings accanto ad alcune celebrità nel mondo dello spirito, come Swift e Tennyson. Del resto anche quella francese ha espresso un maggior numero di politici e di tipi di imprenditori e di uomini attivi rispetto a quella tedesca.

Se ora però ci facciamo scorrere ancora una volta davanti agli occhi tutta questa discendenza dalle famiglie parrocchiali puramente tedesche, ci colpisce pur sempre il fatto che non da esse sono usciti i grandi musicisti e pittori. Tra i musicisti solo Robert Schumann si può indicare, a rigore, come figlio di un ecclesiastico; fra i pittori sono Gebhardt, Feuerbach, Wilhelm Hensel e il geniale Stauffer-Bern a venire da famiglie di pastori; fra gli architetti il grande Schinkel e Christopher Wren, il costruttore della cattedrale di San Paolo a Londra, non molto noto fra noi. E quindi evidente che pittori e musicisti provengono da un altro ambiente ereditario. Che cosa significa ciò? Come si può spiegare geneticamente?

A questi problemi ha dedicato la sua attenzione più specifica Ernst Kretschmer, l'autore ormai così famoso dell'opera *Costituzione fisica e carattere* e del libro *Uomini geniali*. Kretschmer, nato lui stesso in una famiglia di pastori della Germania meridionale e imparentato per parte di madre con i più antichi ceppi di predicatori del Wurttemberg, è conoscitore approfondito di tutte queste relazioni. Egli ci ha insegnato a individuare nella massa ereditaria tedesca alcuni gruppi che hanno dato origine a talenti eccezionali. Ecco, prima di tutto, il gruppo delle famiglie dedite all'artigianato artistico - litografi, incisori, orafi, decoratori di orologi - che si possono rintracciare nell'immediata parentela dei grandi artisti figurativi. Poi il gruppo dei maestri di cappella e dei maestri di villaggio insieme con i musicisti di professione, orchestrali e direttori d'orchestra, che hanno una decisiva funzione ereditaria nella genealogia dei grandi musicisti tedeschi. E poi, terzo, il nostro gruppo delle antiche famiglie di dotti e di pastori, il quale ha creato quella combinazione di dono poetico e

disposizione filosofica che rappresenta una forma specifica del talento tedesco. Dunque Kretschmer amplia il concetto di famiglia di pastori riferendosi alle famiglie di pastori e di dotti come a un ambiente ereditario unitario. Ciò è ben giustificato, dato che i pastori erano un tempo anche insegnanti, occupavano le cattedre universitarie, coltivavano linguistica, filologia classica, filosofia morale e materie della giurisprudenza. Essi costituivano anche il punto di partenza di ogni attività pubblicistica riguardante l'agricoltura, l'igiene, le scienze naturali nonché le scienze storiche e le tradizioni popolari. Essi rappresentano il nucleo da cui più tardi si diramano le professioni e i ceti dei dotti. Ciò si può ricostruire addirittura all'interno di singole famiglie; una generazione abbandona l'ambiente teologico, la seguente vi ritorna. Così il padre di Mòrike era medico, ma in origine l'intera famiglia formava fin dai tempi di Lutero un ambiente di pastori; lui stesso, come è noto, divenne a sua volta ecclesiastico. Anche per Schiller, l'unico grande nome che rimane al di fuori dell'antica aristocrazia intellettuale sveva, è possibile, secondo Kretschmer, risalire a un simile rapporto: un cugino è pastore, il padre scrive, Schiller stesso è destinato a divenire pastore. Quindi non v'è dubbio che in quest'ambiente di pastori dei secoli passati si ritrova una massa ereditaria di ben precisi talenti e interessi speculativi, ideologici, linguistici, che attira forze sempre nuove e produce sempre nuovi germogli, fra cui ingegni di prim'ordine. D'altronde, anche a cercare nell'intera storia della civiltà occidentale, non c'è assolutamente alcun ceto che abbia proceduto attraverso i secoli così ligio alla tradizione e così conservatore come appunto questa famiglia della parrocchia protestante, tutta impostata sul

raccoglimento, la chiusura, il consolidamento di una situazione interna, in un atteggiamento tale cioè da influire in modo assai determinante sull'ereditarietà. Se infatti si considerano le statistiche sulle generazioni succedutesi nelle parrocchie tedesche, si trova che, dalla Riforma a oggi, più del cinquanta per cento della nuova generazione era sempre costituito da figli di pastori. Una statistica dell'anno 1900, relativa alla Marca di Brandeburgo, permette di vedere che un quarto di tutti i pastori brandeburghesi occupavano parrocchie della Germania settentrionale già da tre generazioni. Si spiega così questa massa ereditaria unitaria, quasi chiusa in sé, che noi abbiamo potuto chiaramente riconoscere anche per le personalità indicate sopra: i filosofi che insieme sono poeti e i poeti che sono insieme pensatori ed eruditi. Si può quindi anche dire: da questo ambiente ereditario è uscita tutta la potenza spiritualmente produttiva, e creatrice di cultura, del popolo tedesco.

Ma infine dobbiamo venire a parlare di un aspetto ancora assai più singolare. Uno dei risultati più interessanti della moderna genetica e scienza delle famiglie è infatti la constatazione che all'interno di un popolo i talenti eccezionali sono evidentemente legati l'uno all'altro, e per ceppi familiari, molto più strettamente di quanto non possa apparire allo sguardo dei contemporanei. In America si era constatato che un americano medio ha una probabilità su cinquecento di essere imparentato con una delle celebrità del suo Paese; le celebrità invece erano tutte imparentate, ciascuna rispetto alle altre, nel rapporto di uno a cinque. In Inghilterra si riscontrò la stessa cosa. E da noi le indagini più recenti hanno individuato un primitivo centro comune

di discendenza per Schelling, Holderlin, Uhland e Morike, tre dei quali, finora, non li avevamo potuti inserire senz'altro nel nostro ambito; da questi, poi, ulteriori linee di collegamento portano ancora a Hauff, Kerner, Hegel e Mozart. Ciò significherebbe, quindi, che la massa ereditaria del nostro popolo raggiunge, per quel che riguarda la genialità, una concentrazione ancora molto maggiore di quanto non appaia in un primo momento alla filologia e alla statistica e che essa può irradiare la sua virulenza nascosta attraverso molti secoli e nelle direzioni più diverse. Potrebbe dunque anche darsi che per l'ambiente parrocchiale da noi illustrato nelle pagine precedenti risultino effetti calcolabili assai più estesi. Ma d'altro canto si deve infine sottolineare ancora una volta e in modo molto esplicito che ovviamente talenti eccezionali spontanei e fenomeni di genio autoctono possono insorgere anche da cerchie non precoltivate; peraltro, afferma la scienza della razza, non in quantità sufficiente per coprire il fabbisogno di capi di un popolo. Pertanto cura e preservazione degli strati intellettuali dovranno sempre rappresentare uno dei compiti principali dello Stato e della sua legislazione.

Da ultimo l'autore di questo schizzo presenta se stesso come discendente dall'ambiente descritto.

Suo padre e suo nonno erano parroci nella Germania settentrionale, uno dei suoi fratelli continua la tradizione della famiglia. Egli nacque in una casa parrocchiale di argilla e travi, edificata nel secolo diciassettesimo, tale da non distinguersi da un ovile. Crebbe in un grande edificio rosso, di pietra, vicino alla chiesa, con fiori e frutteti all'intorno e il podere parrocchiale dietro il fienile. Concluse la sua giovinezza in una costruzione simile a una

villa, edificata nel 1910, che si trovava, è vero, ancora fra boschi e laghi, ma pure aveva già la struttura di una baracca comunale. Anche la famiglia parrocchiale è caduta vittima del livellamento e del progresso tecnico. Avrebbe conservato ancora la sua impronta originaria, la chiusura in sé della sua massa ereditaria, la densità del suo lascito morale e intellettuale ancora per secoli di storia del suo popolo? - questo sembrava il problema. Tutte parrocchie di campagna quelle di cui abbiamo parlato, patria di questi grandi spiriti. Oggi sembra che nuovi compiti le attendano. Il ricondurre la nazione dalle metropoli alla campagna, l'educazione a un nuovo senso del podere da coltivare, forse questo diventerà il loro nuovo significato. Esser di buona razza significa avere il sentimento della terra nativa. Forse, dopo che le antiche famiglie parrocchiali hanno creato e lasciato in eredità alla nazione tedesca educazione, cultura, patrimonio di genialità, cioè i regni dello spirito, i loro giovani figli saranno destinati a rinnovare per il popolo sofferente la benedizione della terra.

ESPRESSIONISMO

Il grado di interesse che la dirigenza della nuova Germania rivolge ai problemi dell'arte è straordinario. Sono sue personalità di primo piano che si soffermano a discutere se in pittura Barlach e Nolde possano essere considerati maestri tedeschi, se in poesia possa e debba esserci una letteratura eroica; che vigilano sui cartelloni dei teatri e stabiliscono i programmi dei concerti; che, in una parola, presentano l'arte al pubblico, quasi quotidianamente, come affare di Stato di primaria importanza. L'eccezionale istinto biologico per il perfezionamento razziale che aleggia su tutto il movimento non consente loro, pur nel vortice di problemi di politica estera e interna, sociali e pedagogici che li stringono da presso, di perdere di vista un solo momento quest'unico pensiero: qui si trova, così avverte questo istinto, il centro e il fulcro di tutto il movimento storico: l'arte in Germania, arte non come opera prodotta, ma come fatto fondamentale dell'essere metafisico, è questo a decidere il futuro, questo è Reich tedesco, di più: è la razza bianca, la sua parte nordica; questo è il dono della Germania, la sua voce, il suo grido alla cultura occidentale che scivola in basso ed è minacciata, e per noi è un nuovo

segno per ciò che fino a oggi l'Europa non può vedere o non vuole vedere: in che misura questo movimento si è accollato doveri, porta responsabilità, si è addossato enormi lotte spirituali che sostiene per l'intero continente di cui forma il centro.

Questa grandiosa disponibilità per cose dell'arte sarà senz'altro pronta ad ammettere la piccola obiezione che vorrei formulare nelle pagine seguenti a proposito di uno specifico problema dell'arte. Questo robusto fronte di fede in una nuova grande arte tedesca è infatti al momento, in pari misura, un robusto fronte di ripulsa dello stile e della volontà di forma dell'ultima epoca tedesca. E venuta formandosi, inoltre, l'abitudine di attribuire a tutta questa epoca il nome di espressionismo, e contro quest'ultimo è schierato quel fronte. In un grande raduno politico, tenutosi di recente allo Sportpalast di Berlino e riferito dalla stampa con abbondanza di particolari, il conservatore dei musei regionali renani ha preso la parola su questo argomento, in presenza di ministri del Reich, qualificando l'espressionismo pittorico come degenerato, anarchico-snobistico, quello musicale come bolscevismo culturale, e il movimento nel suo complesso come una irrisione del popolo. Accade che, nel medesimo tempo, anche l'espressionismo letterario venga di nuovo condannato pubblicamente: un famoso poeta tedesco non esita ad affermare che disertori, galeotti e criminali formavano l'ambiente di questa generazione, che essa avrebbe gonfiato a colpi di grancassa il valore della propria mercanzia, come fanno disonesti speculatori di Borsa con un titolo fasullo; egli attribuisce loro una indecenza priva di ogni disciplina e cita dei nomi e fra questi anche il mio.

In effetti, in alcune storie della letteratura, per esempio in quella di Sörgel: Im Barine des Expressionismus [In balia dell'espressionismo], io vengo indicato, insieme con Heym, come fondatore dell'espressionismo letterario tedesco, e io ammetto di muovermi psicologicamente nel suo regno e di sentire a me congeniale il suo metodo, di cui parlerò più avanti; e quindi, data la mia appartenenza a questo destino e soprattutto dal momento che sono l'unico di tutta questa comunità dispersa ad avere l'onore di occupare un seggio nella nuova Accademia tedesca della letteratura, voglio intervenire ancora una volta a favore di questa comunità, a favore del suo nome, ridestare il ricordo della sua situazione interna, segnalare certe cose in sua difesa, in difesa di una generazione distrutta al suo primo fiorire dalla guerra, nella quale molti di loro caddero: Stramm, Stadler, Lichtenstein, Trakl, Marc, Macke, Rudi Stephan; di una generazione sulle cui spalle e nei cui cervelli gravavano enormi pesi esistenziali, i pesi dell'ultima generazione di un mondo in gran parte votato al tramonto.

Innanzitutto è necessario precisare che l'espressionismo non fu una frivolezza tedesca e neppure una macchinazione straniera, bensì uno stile europeo. Dal 1910 al 1925 in Europa non esisteva praticamente più una creatività naïve, cioè parallela all'oggetto, ma solo quella antinaturalistica. Picasso è spagnolo; Léger, Braque francesi; Carrà, De Chirico italiani; Archipenko, Kandinskij russi; Masereel fiammingo; Brancusi romeno; Kokoschka

austriaco; Klee, Hofer, Belling, Poelzig, Gropius, Kirchner, Schmidt-Rottluff tedeschi; c'è tutto l'Occidente riunito, e nessuno dei nominati è altro che ariano. In musica Stravinskij è russo; Bartók ungherese; Malipiero italiano; Alban Berg, Kfenek austriaci; Honegger svizzero; Hindemith tedesco; e tutti sono di razza europea. In letteratura Heym, Stramm, Georg Kaiser, Edschmid, Wede-kind, Sorge, Sack, Goering, Johannes R. Becher, Däubler, Stadler, Trakl, Loerke, Brecht sono tedeschi puri. D'altronde, anche Hanns Johst proviene da questo grande movimento di talenti. Abbiamo dunque davanti a noi un grande fronte compatto di artisti che appartengono esclusivamente all'asse ereditario europeo. Il manifestarsi di un nuovo stile su un fronte così vasto parla, senza bisogno di alcuna spiegazione, a favore del carattere perfettamente autoctono, elementare, delle sue forme, a favore di una nuova condizione naturale del tipo europeo. E anche impossibile interpretarlo come rifiuto di stili precedenti: naturalismo o impressionismo; è semplicemente un nuovo modo storico di essere. Un modo di essere, sia dal lato formale sia da quello umano, con un dichiarato carattere rivoluzionario; in Italia l'alfiere di questo modo di essere, Marinetti, nel suo fondamentale manifesto del 1909 proclamò «l'amor del pericolo», «l'abitudine all'energia e alla temerità», «il movimento aggressivo», «il salto mortale», «la bella idea per cui si muore». Tra l'altro, il fascismo ha accolto in sé questo movimento, Marinetti oggi è eccellenza e presidente dell'Accademia romana delle arti. « Accolto » non è neppure la parola giusta, il futurismo ha contribuito a dare vita al fascismo, la camicia nera, il grido di battaglia e il

canto di combattimento, Giovinezza, hanno infatti origine dall'«arditismo», il comparto guerresco del futurismo.

Il futurismo come stile, chiamato anche cubismo, in Germania denominato prevalentemente espressionismo, molteplice nell'aspetto empirico di volta in volta assunto, unitario nel suo atteggiamento interiore di fondo come distruzione della realtà, come spietato andare-alla-radice-delle-cose fin là dove queste non possono più venire cambiate, colorate con tinte individualistiche e sensualistiche, falsate, estenuate, spostate in senso utilitaristico nel processo psicologico, bensì, nel permanente silenzio acausale dell'io assoluto, possono restare in attesa della rara chiamata da parte dello spirito creativo —, questo stile ebbe già il suo preannuncio durante tutto il XIX secolo. In Goethe troviamo numerose parti che sono puramente espressionistiche, per esempio versi di quel genere famoso: *entzahnnte Kiefer schnattern und das schlotternde Gebein, Trunkener vom letzten Strahl*¹, eccetera; qui non c'è più una relazione di contenuto fra i singoli versi, ma solo una relazione espressiva; non viene svolto in modo coerente un tema, ma sollecitazioni interiori, magiche associazioni coatte di natura puramente trascendente creano il contesto. Una quantità di luoghi di questo genere si trovano nella seconda parte del *Faust*, in generale soprattutto nell'opera dell'ultimo Goethe. Lo stesso vale per Kleist: *Pentesilea* è una pura orgia di eccitazione diventata verso, ordinata in dramma. Poi lo troviamo in Nietzsche, la sua lirica frammentata e così anche quella di Hölderlin sono puramente espressionistiche: caricamento della parola, di poche parole, con un addensamento enorme di tensione creativa, in realtà più un afferrare parole dalla tensione, e

queste parole afferrate per via solo mistica vivono poi con un potere di suggestione inesplicabile nella realtà. In epoca moderna si possono segnalare abbondanti esempi di poesia dell'espressione in Carl Hauptmann, e nella storia della letteratura di Paul Fechter, non certo animata da sentimenti amichevoli verso l'espressionismo, troviamo l'interessantissimo cenno a Hermann Conradi (1862-90) nel quale Fechter vede anticipati i Joyce, Proust e Jahn, sì anche Freud; « in Conradi l'analisi è fine a se stessa» dice Fechter, aggiungendo che egli si spinge fino alla «realtà interiore». Questa realtà interiore e il suo immediato assurgere a legami formali, questa è per l'appunto l'arte in questione: tra i compositori la troviamo già in Richard Wagner nelle sue parti di musica assoluta, «la sua fuga negli stadi originari», la chiamò Nietzsche. In pittura Cézanne, Francia, Van Gogh, Olanda, Munch, Norvegia, sono coloro che hanno percorso e, al tempo stesso, già portato a compimento questo stile. Perciò possiamo ben dire che un elemento essenziale di ogni arte è la realizzazione espressionistica e che solo in una determinata epoca, cioè in quella appena trascorsa, essa è emersa da molti cervelli in forma rappresentativa e tale da contrassegnare uno stile.

II

Ho detto che fra il 1910 e il 1925 in pratica non c'era altro stile in Europa che quello antinaturalistico, anzi non c'era alcuna realtà, tutt'al più solo la sua caricatura. Realtà, questo era un concetto capitalistico. Realtà, questo erano lotti, prodotti industriali, accensione di ipoteche, tutto ciò

che poteva essere contraddistinto da prezzi nelle speculazioni. Realtà, ciò significava darwinismo, gli steeplechases internazionali e tutto quanto vi era di privilegiato. Realtà, ciò significava poi la guerra, la fame, le umiliazioni storiche, la mancanza di diritti, il potere. Lo spirito non aveva alcuna realtà. Esso si volse alla sua realtà interiore, al suo essere, alla sua biologia, alla sua costituzione, ai suoi incroci di tipo fisiologico e psicologico, alla sua creazione, al suo brillare. Il metodo per esperire questo, per accertarsi di questo possesso, fu il potenziamento del proprio lato produttivo, in modo un po' indiano, fu estasi, un certo tipo di ebbrezza interiore. Ma in etnologia le estasi non sono malfamate, Dioniso giunse presso il sobrio popolo dei pastori, queste stirpi dei monti, esenti da isteria, barcollavano in delirio nel suo corteo orfico, e più tardi Meister Eckhart e Jakob Böhme ebbero visioni. Primordiali incontri con la felicità! Naturalmente c'erano sempre Schiller, Bach, Dürer, queste risorse del sottosuolo, questo nutrimento, queste correnti di vita, ma erano portatori di un diverso modo di essere, uscivano da un diverso ceppo antropologico, erano di natura diversa, ma anche qui c'era natura, la natura degli anni dal 1910 al 1925, sì, qui c'era più che natura, qui c'era identità fra lo spirito e l'epoca.

Realtà —, demonico concetto proprio dell'Europa: felici solo quelle epoche e generazioni in cui ce n'era una indubitabile, quale profondo primo tremito del Medioevo al dissolversi di quella religiosa, quale fondamentale scossa ora, dopo il 1910, al frantumarsi di quella scientifica, divenuta «reale» ormai da quattro secoli. Nuova realtà -, poiché la scienza poté evidentemente distruggere solo quella antica, l'uomo guardò dentro di sé e dietro di sé.

Fuori si dissolsero i più antichi resti della realtà, e ciò che rimase furono relazioni e funzioni; utopie folli, senza radici; ciance umanitarie, sociali o pacifiste, attraverso le quali si svolgevano un processo in sé, una economia in quanto tale, senso e scopo erano immaginari, privi di forma, ideologici, ma in primo piano si trovava ovunque una flora e fauna di monadi operative e tutte scomparvero dietro funzioni e concetto. Dissoluzione della natura, dissoluzione della storia. Le antiche realtà di tempo e spazio: funzioni di formule; salute e malattia: funzioni della coscienza; persino le forze più concrete come Stato e società ormai impossibili da afferrare come sostanza, sempre e solo il funzionamento in sé, sempre e solo il processo in quanto tale -: sorprendente affermazione di Ford, ugualmente brillante come filosofia e come massima commerciale: prima le auto in circolazione, poi vengono anche le strade; cioè: prima risvegliare i bisogni, poi questi si soddisfano da sé; prima avviare il processo, poi questo va avanti da sé; — già, è andato avanti da sé, geniale psicologia della razza bianca: impoverita ma maniacale; sottonutrita ma sovreccitata; con venti marchi nella tasca dei pantaloni prendono le distanze da Sils Maria e dal Golgota e si comprano formule nel processo funzionale —. Questo fu il periodo 1920-25, questo era il mondo votato al tramonto, l'attivismo, il funzionalismo, maturo per la tempesta che poi venne, ma prima non ci fu che questo pugno di espressionisti, questi credenti in una nuova realtà e in un antico assoluto, e con un fervore senza pari, con l'ascesi di santi, con la probabilità garantita di esporsi alla fame e al ridicolo, contrapposero la propria esistenza a questa frantumazione.

III

Questa ultima grande sollevazione artistica dell'Europa, questa ultima tensione creativa, tanto ineluttabile che da essa proruppe uno stile: come è singolare questo rifiuto che le viene opposto oggi! Eppure questo espressionismo era in fondo l'incondizionato, la funzione antiliberalista dello spirito in un'epoca in cui, da volumoni smisurati, gli scrittori di romanzi, cosiddetti epici, gettavano in faccia alla Germania come uno schiaffo la più trita psicologia e la più scadente visione borghese del mondo, in cui, dalle loro bettole e gargotte, compositori di motivetti di successo e comici da cabaret le gettavano in faccia il loro spirito più marcio in forma di versicoli rimati. In ogni caso, qui c'era lotta, anzi legge chiara, storica. La domanda con la quale, centocinquanta anni prima, Kant aveva chiuso un'epoca della filosofia e ne aveva aperto una nuova: come è possibile l'esperienza?, era qui accolta nell'ambito estetico e suonava: come è possibile creare la forma artistica? Creazione, questo non era un concetto di virtuosismo artistico, ma significava: che enigma, che mistero, il fatto che l'uomo faccia arte, che abbia bisogno dell'arte, che esperienza unica all'interno del nichilismo europeo! Questo era tutto tranne che intellettualismo e tutto tranne che distruttivo. Come impostazione rientrava bensì nel mondo di costrizione del ventesimo secolo, nella sua tendenza a rendere cosciente l'inconscio, a concepire l'esperienza immediata solo come scienza, l'emozione come conoscenza, l'anima come psicologia e l'amore solo ancora come nevrosi. Ebbe anche riflessi della generale mania analitica di ammorbidire, tesa a sciogliere gli antichissimi vincoli della muta legalità, ad allentare in

senso individualistico gli automatismi di tipo fisiologico e organico faticosamente conquistati in altre epoche dell'umanità, a mettere a nudo con sempre maggiore insistenza quell'«Es» che ancora in Goethe, Wagner, Nietzsche era pietosamente coperto da notte e orrore. Ma questa impostazione era autentica disponibilità, autentica esperienza di un nuovo modo di essere, era radicale e profonda, e anche nell'espressionismo questa impostazione produsse l'unico risultato spirituale capace di abbandonare questa cerchia ormai immeschinita dell'opportunismo liberale, di superare il mondo basato sul principio della pura utilizzazione della scienza, di aprire un varco nell'atmosfera analitica dei grandi gruppi industriali e di percorrere quel difficile cammino verso l'interno, diretto agli strati della creazione, agli archetipi, ai miti; e capace, in mezzo a questo orrendo caos di distruzione della realtà e capovolgimento dei valori, di lottare in modo coatto, conforme a leggi, e con mezzi seri, per una nuova immagine dell'uomo. E facile definire tutto questo, oggi, abnorme e disgregante ed estraneo al popolo, dopo che questo grandioso movimento nazionale si è messo all'opera per creare nuove realtà, per produrre nuovi addensamenti, nuovi accantonamenti di sostanza in strati del tutto guasti; ed esso ha evidentemente la durezza morale di porre un fondamento da cui può levarsi una nuova arte. Ma noi parliamo di un periodo in cui questo non c'era ancora, tutto era vuoto, in cui non lo spirito di Dio aleggiava sulle acque, bensì il nichilismo, in cui per una generazione di tedeschi valeva la parola di Nietzsche che l'arte sarebbe l'unica attività metafisica alla quale la vita ci obblighi ancora.

L'arte, questo enorme problema! Da innumerevoli generazioni l'umanità occidentale si rivolgeva all'arte, si misurava sul metro dell'arte, metteva alla prova di continuo, consapevolmente o istintivamente, tutti i fondamenti culturali, giuridici, gnoseologici alla luce della sua misteriosa natura, del suo essere molteplice e impenetrabile; e ora, d'improvviso, l'arte doveva essere, in tutti i suoi prodotti, radicata esclusivamente nel popolo, senza riguardo alla condizione di questo popolo, se fioritura o declino, se completa stasi o tempi di impetuoso sviluppo? Non si volle vedere che era intervenuta una perdita di sostanza etnica e antropologica, una perdita che non consentiva più una immersione nel contenuto sostanziale delle epoche precedenti, ma si attaccava con estrema violenza, considerandola abnorme ed estranea al popolo, l'arte che ora cer cava al proprio interno il suo contenuto sostanziale. Non si vide l'aspetto elementare, lo stupefacente rigore di questa lampante volontà di stile, ma ci si sbarazzò delle difficoltà, indubbiamente presenti, ripetendo di continuo: questo è puramente soggettivo, incomprensibile, non impegnativo e, soprattutto, di continuo: «puro formalismo». Questi rimproveri suonano estremamente paradossali in bocca a contemporanei che si agitavano tanto intorno alla fisica moderna e la esaltavano pubblicamente facendone un pallone così gonfio di presunto significato filosofico e di gloriosa conoscenza che il lettore di giornali pretendeva la sua brava disintegrazione dell'atomo nell'edizione del mattino come in quella della sera. Questa scienza mostruosa nella quale non esiste altro che concetti non intuitivi, artificiose formule astratte, il tutto un mondo costruito, insensato nel senso goethiano. Qui a teorie che solo otto specialisti su

tutta la terra capiscono, di cui cinque poi le contestano, vengono dedicate case di campagna, osservatorii astronomici e templi indiani; ma se un poeta si china sulla sua particolare esperienza verbale, un pittore sulle sue personali felicità cromatiche, questo deve essere anarchico, formalistico, perfino una irrisione del popolo. Evidentemente, l'arte si muove nell'aria in assoluta libertà, scende dolcemente come un fiocco, si deposita come rugiada, arriva ondeggiando a terra del tutto fuori dal tempo, dalle sue costrizioni, dalla sua struttura culturale e intellettuale; snob estranei al popolo si danno ad arroganti sciocchezze. Evidentemente, l'arte, che a nessuno costa qualcosa, è autorizzata soltanto a produrre ciò che vent'anni fa era moneta corrente già nelle scuole elementari, mentre la scienza, che allo Stato, alle regioni, alla comunità, ai contribuenti costa somme colossali, può continuare a gingillarsi con le sue scemenze specialistiche, godendo fino ai limiti di età di stipendi fissi, pensioni per vedove e orfani. A un tale controsenso la nuova Germania non si presterà di certo; gli uomini che la dirigono, essendo a loro volta soggetti artisticamente produttivi, fanno troppo dell'arte, dell'ambiguità di ogni sforzo sintetico, per non sapere altresì che l'arte ha un lato specialistico, che in certe epoche critiche questo lato specialistico deve manifestarsi con un rilievo particolare e che il cammino dell'arte verso il popolo non può sempre essere quello diretto di un immediato accoglimento della visione da parte di tutti. In realtà nessuno, neppure chi non vuole vedere nell'espressionismo alcunché di positivo sul piano estetico, potrebbe contestargli l'identità con il suo tempo, anche con i risultati indiscussi di questo tempo, con il suo stile non sentito come estraneo al

popolo: l'espressionismo era il perfetto corrispettivo, nel campo estetico, della fisica moderna e della sua interpretazione astratta dei mondi, era il parallelo espressivo della matematica non euclidea che ha abbandonato il mondo classico dello spazio degli ultimi duemila anni a favore di spazi irreali.

IV

Non altrimenti si potrebbe spiegare il fatto che tutto ciò che negli ultimi venti anni nel mondo dell'arte europea vi è stato di interessante, si può anche dire di sensato, nella sua origine ha avuto rapporti con questo espressionismo. Oggi si può combattere questo mondo europeo, e io lo faccio con accanimento per motivi storici e intellettuali, ma bisogna guardare in faccia il passato: qui la vecchia Europa elaborò ancora una volta un nuovo stile attingendo al suo spirito liberalistico-individuale, e tutto ciò - scuole e personalità classiche, romantiche, istintive - che occupava saldamente una propria posizione, si volse, profondamente impressionato, verso questo strano fenomeno. Che cosa ne sarebbe stato, di questo fenomeno, se la guerra e poi i rivolgimenti storici non avessero interrotto tutta questa Europa, è cosa che si può arguire solo sul piano individuale e utopico. Io però sono certo, e lo vedo e lo sento da altri, che tutti gli espressionisti autentici che ora hanno quindi pressappoco la mia età hanno vissuto la stessa cosa che ho provato io: che proprio costoro, con la disposizione e il passato caotici da cui uscivano, sono caduti preda di uno sviluppo della massima costrizione interiore, che non a ogni generazione è dato di

vivere, una costrizione a un nuovo legame e a un nuovo senso storico. Forma e disciplina emergono nel presente come una richiesta di urgenza tutta particolare da quell'essere istintivo, brutale ed ebbro che si trovava in noi e che noi abbiamo vissuto fino in fondo. Proprio l'espressionista avvertì la profonda necessità oggettiva che l'esercizio dell'arte richiede, l'ethos artigianale dell'arte, la morale della forma. Disciplina è ciò che egli vuole perché era il più frantumato; e nessuno di loro — pittore, musicista o poeta - desidererà altra conclusione di quel mito se non che Dioniso finisca e riposi ai piedi del chiaro dio delfico.

Espressionismo quindi era arte, l'ultima arte dell'Europa, il suo ultimo raggio, mentre già tutto intorno moriva la lunga, splendida, epoca dai mille solchi. L'epoca con una sua arte, passata per sempre! I Greci antichi non avevano ancora un'arte, arte erano le pietre sgrossate con un significato sacrale e politico, le odi su commissione, gli allestimenti rituali, l'arte comincia con Eschilo, poi duemila anni sono stati dedicati all'arte, ora è di nuovo finita. Ciò che ora comincia, ciò che ora ha inizio non sarà più arte, è di più, è di meno, arriveremo presto alle nostre supposizioni. Nel seguito, se parlo ancora di arte, mi riferisco a un fenomeno passato.

V

Un rimprovero indubbiamente fondato investe dunque il carattere di quest'ultima generazione: essa non aveva assunto una missione popolare dal punto di vista storico, aveva trascorso gli ultimi anni in una quasi totale assenza

di istinto politico, ma da noi l'elemento praticamente apolitico era di casa, tali furono Goethe, Hölderlin, tali furono Rilke e George. D'altronde, negli anni in cui abbiamo cominciato, negli anni che ci hanno dato la loro impronta, c'era la grande, meravigliosa Germania percorsa da correnti di felicità e libertà, che non richiedeva la nostra attenzione quando noi dipingevamo e scrivevamo. Poi venne la guerra, e gli espressionisti, come ho già mostrato, vi hanno fatto la loro parte. E negli ultimi anni politica significava marxismo, significava Russia, uccisione di tutti gli strati borghesi e intellettuali, uccisione dell'arte intera come «idiotismo privato» (Tret'jakov), significava antierismo, chiacchiere dialettiche e proprio quel funzionalismo che ho descritto sopra. L'espressionismo contrastò questo distruzioneismo con mezzi, esterni e interni, diversi da quelli politici, cioè con il suo assolutismo formale che esclude ogni caos. Alcuni scrittori di romanzi fecero sì anche propaganda politica, gli spazi della storia li tranquillizzavano riguardo alla verbosità della loro prosa, e nel parlamentarismo trovavano corrispettivi alla loquacità della loro epica; gli espressionisti invece non cercavano un mondo da inondare di bla bla sociale, ma un mondo astratto, loro facevano arte.

Essi erano dunque privi di istinto politico, fra loro possono essersi trovate anche innumerevoli varianti biologiche negative, in alcuni si sono avuti — è dimostrato - anche difetti morali, anzi casi criminali, non voglio nascondere. Ma di fronte ad affermazioni così sommarie, come disertori, galeotti, delinquenti, degenerati, privi di disciplina, titoli fasulli, raggiri di Borsa, si affaccia addirittura la domanda: l'arte, osservata da vicino, non ha

forse avuto sempre questo aspetto? Infatti, non c'è mai stata un'arte sorta e coltivata in forme civilmente raffinate, mai più da Firenze in poi, mai un'arte caduta da una qualche specie riconosciuta di albero della conoscenza fra il mormorio di approvazione del pubblico, negli ultimi secoli l'arte è sempre stata controarte, l'arte è sempre stata nascita. Più tardi, quando le epoche si chiudono, quando i popoli sono morti, e i re riposano nella cripta, e nell'atrio sonnacchia per sempre la servitù, quando gli imperi giacciono compiuti e fra i mari eterni i ruderi si disgregano, allora tutto sembra in ordine, come se tutti avessero dovuto solo allungare la mano e avessero colto le grandi, le luminose corone lì pronte in attesa, e invece una volta tutto fu conquistato con altrettante lotte, coperto di sangue, espiato con sacrifici, strappato agli inferi e conteso alle ombre. Forse oggi ci si sofferma un po' troppo solo sui difetti e non si vuole vedere che invece anche qui rimarranno alcune opere e alcuni uomini che con questo metodo espressivo elevarono se stessi, il proprio spirito, l'esistenza dissolta, tormentosa, sconvolta dei loro decenni, fin dentro quelle sfere della forma nelle quali, al di sopra di metropoli sprofondate e imperi in rovina, l'artista, lui solo, consacra la sua epoca e il suo popolo all'immortalità umana. Io lo credo e sono certo che lo crederanno coloro che vedo venire.

Non ci sarà mai più arte nel senso degli ultimi cinquecento anni, questa è stata l'ultima, non si può immaginare la nostra situazione interna in maniera abbastanza definitiva e critica, qui è in atto una trasformazione, un nuovo tipo umano si annuncia per l'Europa. Moltissimi amici del movimento nazional-socialista considerano i problemi di selezione e razza con

scetticismo, ciò viene visto in modo troppo naturalistico, dicono, troppo materialistico -, noi vogliamo sederci al tavolo e sognare, intanto i corvi volano e attraverso la pietra cresce la barba del Barbarossa. Non si potrà mai vedere queste cose in modo abbastanza naturalistico, dico io, le si può vedere solo in modo naturalistico: la propaganda tocca le cellule germinali, la parola sfiora le gonadi, non c'è alcun dubbio, è il dato di fatto più duro della natura, che la vita cerebrale ha effetto sulla costituzione del plasma germinale, che lo spirito è un elemento dinamico e formativo nello sviluppo genetico, qui è unità: ciò che riceve un'impronta politica viene prodotto organicamente.

Ciò che riceverà un'impronta politica non sarà l'arte, ma un uomo di tipo nuovo, già chiaramente riconoscibile. Per me non c'è dubbio che dal punto di vista politico esso vada nella direzione di quella sintesi ghibellina di cui Evola dice che le aquile di Odino volano incontro alle aquile della legione romana. Questa aquila come stemma, la corona come mito, e alcuni grandi cervelli come vivificatori del mondo. In termini mitologici ciò significa: ritorno degli Asi, terra bianca da Thule ad Avalon, e al di sopra simboli imperiali: fiaccole e asce, e la selezione delle razze superiori, delle élite solari, per un mondo metà magico e metà dorico. Distanze infinite che si colmano! Non arte, rituale starà intorno alle fiaccole, intorno ai fuochi. Io vedo tre grandi epoche di genii dell'uomo tedesco: intorno al 1500 gli innumerevoli pittori, fra i quali i massimi dopo il mondo mediterraneo. Il XVII e XVIII secolo risuona di musica. Nel XVIII comincia la poesia, s'innalza il lungo massiccio che si prolunga fino a oggi, l'espressionismo è l'estrema propaggine, sarà pure il gruppo della Maladetta, i

Monts Maudits, il nudo inferno, ma è parte del massiccio. Latenza di due-tre generazioni, e comincia la quarta epoca, di nuovo estasi - « è vicino e difficile da cogliere » - del dio.

Qui sta il tipo umano: spirito e azione, realismo trascendente o nichilismo eroico, i segni dell'era tragica dell'individualismo non sono del tutto cancellabili, ma nell'insieme adagiati nella fortuna più di noi, l'individuo chiuso, meno faustiano che generale. Fuse insieme l'architettura del Sud e la lirica del paese delle nebbie; grande crescita degli Atlantidi; le loro opere simboliche saranno grandi canti, oratorii in anfistadi, cori di pescatori sulla riva del mare, sinfonie di conchiglie negli atri calcarei con i corni dei cacciatori primordiali. Distanze infinite che si colmano, un grande stile si prepara.

Qui sta il tipo umano: esso guarda indietro nelle epoche: il nostro secolo, crepuscolo degli dèi, Ragnarøk-, epoche «umane», liberali: idee a mezzo servizio e a metà tempo di tutte le cose, niente viene visto con nettezza, niente in generale. Tutto è sterminato, ideologico, e ciascuno può svignarsela. Ma qui un gruppo martella l'assoluto - votandosi a esso, ma superandolo spiritualmente - fino a dargli dure forme astratte: immagine, verso, note di flauto. Povero e puro, mai partecipe dei successi borghesi, della fama, del grasso della servitù ciabattona. Vive di ombre, fa arte. Anche il piccolo gruppo prima dell'ultima svolta dei mondi: viveva per l'arte, e cioè: viveva pronto a morire e viveva del credente sangue della Germania.

1. *«mascelle sdentate strepitano e lo scheletro tremolante, ebbro dell'ultimo raggio ». E una citazione, lievemente alterata, dalla poesia An Schwager Kronos (All'auriga Cronos), del 1774 [N.d.T.].*

DISCORSO PER STEFAN GEORGE

La figura che l'Accademia tedesca delle Lettere vi ha invitati questa sera a ricordare dando nel contempo a me l'incarico di salutarvi solennemente, questa figura, Stefan Anton George, nacque il 12 luglio 1868 a Budesheim, nel granducato d'Assia, e morì il 4 dicembre 1933 a Locarno. L'inumazione avvenne nel cimitero di Minusio, sulla riva settentrionale del Lago Maggiore, si vedeva un'immagine della collina, una tomba solitaria, interamente coperta da una corona del Reich tedesco.

Tutto il popolo sostò in lutto alla notizia di questa morte, si era dissolto uno dei suoi incantesimi più forti, se n'era andato uno dei suoi figli più enigmatici. Per cinquant'anni era vissuto entro il mondo letterario europeo, ma solo pochi l'avevano visto in carne e ossa, mai aveva tenuto un discorso in pubblico, mai era intervenuto su un giornale, non possedeva una dimora fissa, un indirizzo, era quasi impossibile avere sue notizie biografiche, c'erano sempre certi nomi a porsi davanti a lui come uno scudo, lo proteggevano, erano la sua cerchia, lo innalzavano e l'oscuravano nello stesso tempo.

Questa figura cominciò con le cennamelle e concluse con i corni, sorse come idillio e terminò come rivoluzione.

Per accostarci in un breve discorso a questo destino tedesco e al suo significato europeo è necessario che io vi tracci intorno alcuni segni: devo non tanto descrivere quanto interpretare, e forse qualcuno dirà che ho interpretato troppo arditamente. Ma a me sembra che non vi sia ardimento troppo grande se si vuole interpretarlo collocandolo nel nostro tempo. Per i popoli vi sono momenti in cui devono abbandonare la loro città e i templi degli dèi e i sepolcri degli avi e imbarcarsi sulle navi: fu questa la premessa di Salamina, e i cinquant'anni che poi seguirono giustificano ancora oggi quella decisione al cospetto del mondo intero. Così io vedo questa figura salire sul traghetto al termine del suo cammino e diventare il greco che lega la sua asta al cardine del timone, come è detto nei Persiani di Eschilo a proposito dei guerrieri di Salamina; la vedo combattere tra le isole e poi scomparire con un serto e una fronda verso le lontananze iperboree.

Questa figura, dunque - se negli ultimi decenni, in uno dei Paesi europei, si nominavano i cinque più grandi poeti del tempo, si faceva il suo nome. La sua opera è così conosciuta, per i titoli e anche per gli anni di apparizione, che mi sembra quasi inutile citarla. Quest'opera cominciò verso il 1890 e finì nel 1919. Comprende volumi di poesia, alcuni testi in prosa, numerose traduzioni. Il fondamento dell'opera era la poesia. Voi sapete che era scritta con una certa ortografia particolare: quasi senza interpunzione, in questo egli aveva seguito l'esempio di Mallarmé, e con le iniziali minuscole, in conformità con un'antica richiesta di Jacob Grimm; in più era stato inventato un apposito carattere tipografico, tutto particolare, la *St-G-Schrift*,

disegnata da Melchior Lechter; mai è uscita una riga che non fosse composta secondo questi princìpi formali, e tutto ciò vuol dire: la strofa in quanto tale ha una sua figura, è espressione e relazione, è morfologia, e qui c'imbattiamo per la prima volta nella forte sottolineatura dell'elemento visivo e ornamentale che anche spiritualmente percorre tutta l'opera di George, in quell'elemento esemplare e normativo, si può anche dire disciplinare, che, come vedremo, ha tanta importanza per lo svolgersi dei nostri pensieri.

Ho detto che nella sua opera troviamo numerose traduzioni, e infatti si tratta di una quantità eccezionale. Tradusse dallo spagnolo, italiano, francese, inglese, norvegese, olandese, polacco, tradusse Verlaine, D'Annunzio, Jacobsen, Rossetti, Shelley, Ibsen, Swinburne, Kloos, Verwey, Verhaeren, Rimbaud, Rolicz. E stupefacente quante tra le sue poesie siano in onore o in lode di qualcuno: per esempio, di Nietzsche, Holderlin, Jean Paul, Goethe, Dante, Leone XIII, Ludwig von Hofmann, Bòcklin; e quante siano le dediche a personaggi celebri e meno celebri. Tutto questo e Mallarmé e Jacob Grimm, appena nominati, devono offrirci una formula provvisoria che poi ci aiuterà a cogliere tutto l'insieme, e la formula dice: George fu il più grandioso fenomeno di incrocio e irradiazione che la storia intellettuale tedesca abbia mai visto.

Le correnti che in lui si univano erano press'a poco le seguenti. In primo luogo il nuovo senso della lingua che si era destato alla fine del secolo, a un tratto la lingua era diventata infatti tutt'altra cosa, dalle mani dei filologi era passata in quelle degli etnopsicologi e degli antropologi e anche dei teorici della conoscenza, improvvisamente non

era più rappresentazione ed espressione della vita, non corrispondeva alla realtà, non era al servizio della realtà, ma era una sovratensione metaforica dell'essere, una creazione in sé e senza uguali, dietro i segni e i suoni stavano forze spirituali di tipo radicale, metafisico, forze creative, clamanti, evocanti, e solo a queste si volgeva la poesia. Parole, sì, ma solo in quanto portatrici antropologiche di un suono e di un peso, fenomeno primitivo a grande raggio, magiche e sempre totemiche, queste reggevano il suo mondo. Natura eternamente inspiegabile della strofa —: la grande stirpe dei simbolisti francesi aveva infatti spinto la sua opera in questa direzione, George li aveva frequentati, certe cose erano penetrate in lui, e noi ne vediamo l'espressione quando nella sua prima raccolta di poesie egli inventa una sua lingua romana imparentata con lo spagnolo e quando, alla fine della poesia Origini, nel Settimo anello, usa versi di una lingua di tipo infantile creata artificialmente, e questi suoni non devono in alcun modo avere un timbro dionisiaco, un effetto melodioso o musicale - George era programmaticamente antimusicale, anche questo è un punto da tenere presente -, ma qui le parole dovevano comparire solo come ingredienti artistici, lingua assoluta, primordiale suono vocale, anteriore all'incivilimento della parola che così è diventata veicolo di un contenuto e della comunicazione; le parole dovevano escludere un mondo e al suo posto costruire un nuovo ordine.

Anche la nobiltà, il rigore, che George aveva in sé fin dal principio, erano una temperie emergente dell'epoca. Tutto ciò che di plausibile, fisso, massificato avevano introdotto le scienze naturali e il socialismo, ormai era alla fine. Un'ombra di perplessa sacralità s'insinuava nell'epoca:

veniva da Goethe, anche da Baader: «Tutto il vivente ha un'atmosfera», e «Ogni cultura comincia coprendo di terra il seme »; Richard Wagner aggiunse: « Vedere e tacere, questi sarebbero gli elementi di un degno riscatto da questo mondo, solo chi innalza la propria voce da un tale silenzio ha il diritto alla fine di essere udito»; e dichiarò che nell'arte nulla può avere il benché minimo valore se va incontro ai gusti del pubblico; e a questa voce che veniva da Bayreuth l'altra da Torino rispose che a nessuno era concesso avere orecchi per udirla, che era un privilegio senza uguali essere ammessi ad ascoltarla. Tutto questo scorre per i versi di George: «Dal popolo fuggii verso i miei sogni»; o: «E chiaro a pochi il verbo del veggente»; o: «Con pochi fratelli fuggi l'orda chiassosa» -, e questo fuggire e rimanere straniero e «colono sulla rupe» e «occhio timido», questa rimase in effetti una delle linee fondamentali e una delle leggi fondamentali di tutta la sua vita.

Ma c'è qualcosa di ancor più singolare nelle corrispondenze tra George e l'epoca. Nelle correnti di pensiero dell'epoca s'inserisce anche quell'esperienza di George che è considerata la sua più misteriosa, quella di cui i discepoli dicono che se ne dovrebbe parlare solo in toni apocalittici: mi riferisco a Maxi- min. Quella che cominciava era la nuova sagra del giovane. Nietzsche, Burckhardt, Bachofen avevano interpretato in questo senso i Greci del quinto e sesto secolo, è probabile che mai più i giovani siano stati trattati con tanti riguardi, così amorevolmente, con una così intensa sollecitudine per la loro riuscita; e, aggiungeva Wagner, quando si è mai sentito parlare di un giovane inglese o francese? Dopo i Greci soltanto i Tedeschi hanno conosciuto l'efebo: i Greci, la cui storia, come dice Hegel,

comincia con un giovane, Achille, e finisce con un giovane, Alessandro; e i Tedeschi, con eroi come Sigfrido e Corradino in cui riposano tanti elementi della loro storia più profonda. Questo dunque stava alle spalle della cerchia che amava Platen più di Goethe e Schiller, nella quale la rinascita della corporeità greca, la rigenerazione della ratio attraverso la physis diventò esperienza e dottrina, nella quale la profondità socratica nello scoprire le più alte forme dello spirito partendo da tracce corporee portò a nuove raffigurazioni; dalla visione di George Il Cristo che balla sentiamo parlare questo ideale di affinamento cristiano del dolore e di misure elleniche; e nel suo verso «Si appoggia in segreto Apollo a Baldur» egli accosta due divinità, ma anche due Paesi, e quando si dice Grecia s'intende pur sempre il maschio greco.

Sarebbero queste alcune delle relazioni dell'epoca con lui, ma ciò che di lui si riversò nell'epoca era fin da principio ancora più universale; e infatti queste irradiazioni entrarono non solo nella letteratura ma soprattutto nelle scienze dello spirito, si può dire persino che queste furono da lui soggiogate, si consegnarono a lui. Nel 1898 le sue poesie erano apparse per la prima volta in pubblico, e subito dopo avvenne che un grand'uomo come Kurt Breysig, filosofo della storia e della cultura, le celebrasse nella propria cerchia, che all'Università di Berlino lo storico della letteratura le recensisse nei «Preussische Jahrbucher», che il filosofo Simmel dedicasse al poeta la sua filosofia della storia. Nel 1902 uscì il libro di Klages su George, seguito da quelli di Gundolf e di Wolters. In libri su Holderlin, Platone, Pindaro, Napoleone, in lavori che si occupavano di musica, arti plastiche, scienza politica e storica, di norma e

degenerazione, di saghe eroiche, si faceva riferimento a George, in filologia, estetica e storia delle idee si faceva il suo nome. A me questo irrompere di George nella scienza tedesca è sempre parso uno dei fenomeni più enigmatici della storia spirituale europea, che certo non si può spiegare solo partendo dall'opera di George, ma anche richiamando alla mente lo stato delle scienze intorno al 1900, la loro totale perdita di un nucleo sostanziale e morale, la devastazione ideologica e la confusione metodologica provocate in esse dalle scienze naturali: così poté accadere che tanto intrinseco disorientamento si arrendesse subito all'unico che era ed esigeva forma, all'uomo intimamente saldo come al modello intuitivo e inflessibile; così si compì nel suo nome quella vittoria della trascendenza sulla natura che in Europa era già nell'aria; e se adesso aggiungo ai nomi che vi ho citato poc'anzi quelli di Troeltsch e Frobenius, Worringer e Scheler, Spengler e Curtius, Keyserling, Bertram e Schiller, voi direte con me che in questi anni, come non mai prima, l'idealismo tedesco in tutto il suo splendore sembra accamparsi intorno a un singolo nucleo.

Qual è dunque questo nucleo? Se per una volta consideriamo George non attraverso lo strato di nebbia della sua cerchia, che dietro ogni parola coglie il rombo di voci sante e un approdare a piani che stanno al di là della personalità e l'irrompere di mondi prestabiliti, se a lui ci accostiamo con l'infinita reverenza che gli è dovuta e tuttavia con metodo, perché dalla sua persona noi vogliamo farci strada verso grandi cose, allora ricaviamo a un dipresso la seguente immagine. Consideriamo le sue poesie più meravigliose, anche le sue più celebri, prendiamo quella:

*Komm in den totgesagten park und schau:
Den schimmer ferner, lachelnder gestade —¹*

Si tratta dunque di un parco, in autunno, che già è dato per morto, e ora il poeta scopre un azzurro insperato, rose tardive, aster appassiti, e conclude:

Verwinde dies alles im herbstlichen gesichte.²

E poesia di paesaggio infinitamente delicata, serena, un poco giapponese, sottratta alla rovina e al male, tutta intonata a calmo raccoglimento e appagamento interiore.

Questa poesia ha tre strofe di quattro versi, così sono costruite quasi tutte, prendiamone un'altra dello stesso tipo, è una poesia d'incomparabile bellezza, forse la più meravigliosa del ventennio che va dal 1890 al 1910, è anche una delle sue più celebri, è questa:

*Gemahnt dich noch das schöne bildnis dessert,
Der nach den schluchten-rosen kuhn gehascht.³*

Anche questa è una poesia su un parco, tratta di un parco con uno stagno, intimità profonda, un cigno si allontana dal gioco della cascata e posa il collo in una mano infantile. Di nuovo abbiamo qualcosa di magico, idillio profondo, immagine pura, su tutto una nota esile e delicata nell'atteggiamento interiore come nel ritmo del verso. Prendiamo adesso ancora un terzo esempio, la quartina finale di un'altra poesia, che dice:

*Ich frage noch: wer kommt wenn sanft
Die gelbe primel nickt am ranft*

*Und sich das wasser griin umschilft
Und mir den mai beginnen hilft?*⁴

Se prima ho parlato di qualcosa di giapponese, qui siamo all'antico tedesco, questa quartina finale potrebbe stare nell'arco che va da Walther von der Vogelweide alla lirica barocca. «*Den mai beginnen*»: di nuovo abbiamo il motivo bucolico, un esistere tranquillo, rustico, rime semplici, quasi ingenue delimitano l'io nel suo sicuro rifugio, di contro a una terra altrettanto sicura, una «terra fresca di doni». Ora pensate per un momento a Nietzsche o Hölderlin, quanta distruzione è in loro, contro quanti indicibili tormenti conquistano i loro versi, da quanta ombra emerge in loro l'immagine, in George tutto è delicato, limpido, apollineo, tutto appare conforme a una legge, e già questo ha di per sé una suggestione infinita in un Paese dai cui poeti erompe così facilmente qualcosa che non viene catturato dalla parola, non è avviluppato dalla parola, bensì rimane sostanza nuda, sentimento schiumante. Ma adesso vi prego di pensare ancora un momento con me a Nietzsche e George, a questi due insieme, e cioè ai versi che George grida a questo Nietzsche in una poesia, i versi finali; a me sembra di enorme importanza approfondire per antitesi l'immagine di questi due grandi spiriti; l'uno grida all'altro che sta sprofondando senza scampo, impedito nel pensiero e nella parola:

*Dort ist kein weg über eisige felsen
Und horste grauser vógel — nun ist not:
Sich bannen in den kreis, den liebe schliesst...*⁵

Che straordinario grido lanciato verso l'alto, lassù: il cerchio dell'amore, chiuso dall'amore, George lo evoca tra i ghiacciai, come se questi avessero organi per accogliere consigli e avessero pronti sentieri per il ritorno, per la discesa —, lassù voi vedete l'imperativo di proseguire ancora, senza fine, dal meriggio della vita nella notte della vita, e qui la possibilità di ritornare a casa, di isolarsi. Un uomo che abbraccia tutto chiudendolo in un cerchio e che sconfigge il demoniaco con l'umano.

Ma che cos'è questo umano? E qui tocchiamo il nucleo di George, la sua grandezza, finora erano le cennamelle, adesso cominciano i corni. E forse l'elemento tenero, lirico, sonnambulismo, l'atmosfera del parco, o è piuttosto ciò che porta di là dal parco, gli dà un ordine, lo lega, gli dà una legge, un'impronta spirituale, in una parola uno stile? In altri termini: con quali mezzi l'umano sconfigge il demoniaco, e non parlo dell'uomo assoluto, bensì dell'uomo di oggi, dell'uomo storico, che non vive più nell'era delle evocazioni monoteistiche, ma nell'epoca venuta dopo Nietzsche, non più nell'epoca dei disfrenamenti pacifistici e delle infatuazioni individualistiche per un affinamento dell'io, ma nell'epoca delle tempeste d'acciaio e degli orizzonti imperiali? La risposta è: l'uomo occidentale della nostra epoca sconfigge il demoniaco con la forma, il suo demonismo è la forma, la sua magia è l'elemento tecnico-costruttivo, la sua cosmogonia glaciale recita: la creazione è l'anelito alla forma, l'uomo è il grido che chiede espressione, lo Stato è il primo passo in questa direzione, l'arte il secondo, altri non ne conosciamo.

Comunque sia: forma! Mettiamo il piede su terreno vulcanico, nella zona pericolosa per i tedeschi! Forma, quella che per vaste cerchie è decadenza, estenuazione,

rilassamento della sostanza, girare a vuoto, per George è vittoria, dominio, idealismo, fede. Per vaste cerchie la forma viene « in aggiunta», un'opera d'arte ricca di contenuto ed ecco « anche in più una bella forma» -; per George la regola è: la forma è creazione; principio, premessa, essenza la più profonda della creazione; la forma opera creazione. Se per forma voi intendete sempre disciplina o ordine o rigore o norma o necessità di mettere ordine, tutte queste parole che per noi sono diventate così comuni perché nel loro nome tenta di foggarsi anche il nuovo movimento storico, questo è il terreno di George.

Non dunque perché George canta un parco, ma perché egli rinsera il suo senso del parco in forme logicamente stilizzate e noi sentiamo queste forme come vincolanti, durevoli e degne di essere tramandate, per questo noi parliamo di lui. Non dunque perché George nella sua ultima opera Il nuovo regno del 1919 ha visto l'odio indicibile dell'epoca contro il liberalismo esattamente come molti lo vedevano - «sozzo della saliva di lusinghe abiette», «bava del più volgare insulto» —, non perché egli ha avuto la primitiva visione della razza: « Specie bianca caduta e imbarbarita —: incesto! Le stirpi che lo commettono sono da sradicare senza quartiere»; non perché egli ha visto il grande vecchio prima che venisse, voi udite la profezia:

*... da entstieg gestutzt
Auf seinem stock farblosem vororthaus
Der fahlsten unsrer städte ein vergefiner
Schmuckloser greis ... der fand den rat der stunde
Und rettete was die gebàrdig lauten
Schliesslich zum abgrundsrand gebracht: das reich ...*⁶

Non perché egli ha visto nel 1919 un giovane condottiero, «l'occhio casto, limpido del barbaro», «l'uomo che rappresenta»: «lo son mandato con torce e con acciaio a temprarvi», lo ha visto hebbelianamente duro e roccioso: «Ciò che oggi mi piega mi spezzerà domani» -, non è tutto questo! L'arte non diventa più profonda se la storia la convalida, né l'idea più pura se una realtà la ricopre. E piuttosto quella durezza inesorabile del formale che sovrasta la sua opera, con cui egli creò la sua opera, le conquistò unità e norma, e alla quale offrì in sacrificio la propria vita; è la «volontà estetica», questa volontà tedesca che nell'opera d'arte erige un mondo e supera un mondo, lo supera formando, questo è ciò che colloca George nella grande prospettiva occidentale del futuro.

Questo problema della forma sarà infatti, io ritengo, il problema dei secoli venturi. Consideriamolo perciò ancora una volta in tutta la sua crudezza. George, dunque, anche là dove si presenta in apparenza politica, in apparenza profetica, in apparenza attuale e legislativa, non abbandona mai la posizione formale, rimane sempre e solo e con ampiezza illimitata il plasmatore assoluto, rimane l'artista, esercita l'art pour l'art, e cioè un'arte che non ha bisogno di alcuna integrazione dal versante morale o sociologico. Non ha mai ritrattato ciò che scrisse in uno dei suoi primi saggi: « Nella poesia - come in ogni attività artistica — chiunque sia ancora preso dalla smania di voler "dire" qualche cosa, "operare" qualche cosa, non è neppure degno di accedere al vestibolo dell'arte». Un'altra volta egli dice di scorgere in ogni avvenimento, in ogni epoca soltanto un mezzo di eccitazione artistica. Una terza volta: «Nella poesia non decide il senso, bensì la forma ...»: questo dunque è un punto fermo, questo è George, da

questa esclusività non possiamo prescindere, ma è proprio essa a illuminarci e a significare per noi tutto il futuro: questa volontà di forma, questo sentimento nuovo della forma, questo non è estetismo, non è intellettualismo, non è formalismo, bensì fede suprema: o esiste una visione spirituale del mondo, e allora essa sta al di sopra della natura e della storia, oppure non esiste, e allora sono fatti invano i sacrifici fatti da Kleist, Holderlin, Nietzsche.

Sarà il senso della forma la grande trascendenza della nuova epoca, il connettivo del secondo evo: il primo l'ha creato Dio a propria immagine, il secondo l'uomo sul modello delle proprie forme, l'interregno del nichilismo è alla fine. Nel primo dominavano causalità, peccato originale, sospiri di evoluzione, psicoanalisi, risentimento e reazione; nel nuovo principi plastici, costruzioni entro orizzonti dati. Si può anche dire che si passa dalla discendenza all'ascendenza -: anche l'idea dell'allevamento selettivo ricade sotto questo problema della forma. Sarà dunque un evo dello spirito, non dello spirito infecondo, bensì dello spirito reale, che non abbandona in nessun punto la realtà, ma al contrario le dà voce, la rende feconda e capace di lasciare un'eredità, la coltiva, la riveste di fiori. Uno spirito che in nessun punto si sottrae alla natura, bensì dappertutto la guarda negli occhi, nei suoi occhi di sfinge, in quegli occhi perigliosi, belli, ambigui di sfinge, forse per un istante sogna anche di lei, ma poi per l'uomo mira all'ordine. Questo spirito è immensamente universale, produttivo e pedagogico, solo così si può spiegare che il suo assioma viva nell'arte di George come un unico comandamento. E lo spirito di quella visione imperativa del mondo che si preannuncia in molti luoghi della storia.

L'art pour l'art — questo dunque non è affatto un principio esoterico e mistico, l'art, l'arte è il culmine massimo, e ognuno può aprirsi un varco fino a lei. E questo strenuo accostarsi a cose difficili: con fatica, per vie dirette e tortuose, con rovesci, in uno slancio sempre più duro e più temprato, questo principio di George, questo principio etnico e educativo, questa è la più grandiosa e più eroica realizzazione dello spirito occidentale: l'asiatico non vi si avvicina, ha una percezione diversa. Naturalmente si può anche essere battuti, sperimentare che non si può riuscire in tutto, verranno sostanziali tragedie di rango, ma una morale che abbia di mira soltanto il popolo, che gli arrivi in casa e dica che ognuno può tutto, questo non è un principio politico, non è un principio educativo, questo è spirito da fellah.

Lo spirito occidentale, quello nuovo, questo spirito parlerà da quel mondo di estrema, smisurata chiarezza che si prepara, che si avvicina, le cui linee sono disprezzo per ogni creatura della paura, dello sperare e dell'ambire, salde leggi ineludibili, oggettivi rapporti di potere, chiarezza, differenza, azione. Un mondo che si indirizza contro il matriarcale, il faustiano, il cristiano, contro tutto ciò che viene troppo presto e troppo tardi, è mondo dorico, forma e fato. Moira -: la parte assegnata a ciascuno, lo spazio della vita che il lavoro colma di forme statali e marmoree. Disciplina e arte - i due simboli dell'Europa nuova, se ancora ha da essercene una nuova, lì sta George e indietro non si torna. Non si torna indietro in una interiorità tedesca che forse è stata bellissima, ai fiori azzurri e all'idillio; ma neppure si torna indietro a un pensare snervato, candido, privo di concetti, indistinto. C'è solo l'avanti, nel segnare i nuovi confini del potere, là dove altri

non sono arrivati o dove sono caduti, c'è solo l'avanti, verso le strutture di quella civiltà virilmente solare che in Egitto continuava a tenere a bada i sudditi con dèi zoomorfi e cinocefali, che in Grecia e nella Roma pagana pervenne alla vittoria sui popoli legati a simboli materni e terrestri, e che tra i leggendari iperborei, ai quali l'Occidente deve la forma primitiva della sua civiltà, ardeva come un fuoco così potente che un riflesso ne rimane ancora sull'imperitura frase di Nietzsche: «Al di là del ghiaccio, del Nord, della morte la nostra vita, la nostra felicità». C'è soltanto lo spirito e il destino, la religione senza dèi, oppure i nuovi dèi: forma e disciplina. C'è solo l'arte, così finisce l'epoca, l'arte imperativa che pone spazio, pone confini, mette ordine, suddivide lo smisurato, nella quale lo Stato e il genio si riconoscono e si sposano. Con questo prendiamo commiato da George — dobbiamo lasciare la città e i sepolcri e i templi degli dèi, salire sulle navi, comincia la gigantomachia. Quattro tralci di vite spezzati, come ad Atene, dalle pendici del Reno fino alla sua collina, e sotto il fregio, sul quale i nuovi Dori lottano con i centauri, deve stare una delle sue righe, della quale ognuno ora sa che cosa significhi: «La gioventù chiama gli dèi».

1. *« Vieni nel parco dato per morto e guarda: / il brillio di lontani, sorridenti lidi».*

2. *«Intreccia tutto nell'occhio autunnale».*

3. *« Ancora ti sovviene il bel semblante / di chi arditamente ha colto rose nelle forre».*

4. « Io chiedo ancora: chi mai viene quando / mite la
gialla primula accenna / sul ciglio e l'acqua è verde di
giunchi, / e mi aiuta a cominciare il maggio? ».

5. « Là non c'è via oltre rupi ghiacciate / e nidi di atri
uccelli - ora si deve: / rinserrarsi nel cerchio dell'amore... ».

6. « ... scese allora appoggiandosi al bastone / da
un'incolore casa suburbana / della città più scialba fra le
nostre / un obliato disadorno vecchio ... e il consiglio
dell'ora egli trovò / e salvò quello che i chiassosi istrioni /
avevan tratto all'orlo dell'abisso: il regno ... ».

MONDO DORICO

Indagine sui rapporti fra arte e potenza

I

Un mondo in una luce spesso descritta

Col millennio cretese, il millennio senza battaglie né virilità, ricco bensì di giovani paggi che portano alti vasi a imbuto e di giovani principi con fantastiche acconciature, ma senza sangue né caccia, senza cavalli né armi; con quell'età, nella valle di Cnosso, anteriore a quella del ferro, con quelle gallerie non fortificate, con le pareti illusionisticamente dissolte, con lo stile delicatamente virtuosistico, le maioliche policrome, le lunghe, rigide gonne delle donne cretesi, vite attillate, busti, scalee effeminate dei palazzi con ampi, bassi gradini, comode per passi femminili - con tutto questo confina, passando per Micene, il mondo dorico.

Con questa scheggia della razza ittita, legata al diritto matriarcale, alle donne sovrane, alle processioni di donne, confinano l'uomo ario e gli dèi barbuti; con le rappresentazioni floreali e i rilievi di stucco confinano la composizione in grande e il monumentale, confina questo mondo che ancora si erge fino a penetrare nei nostri moti e sui cui resti posano i nostri sguardi tesi, sconvolti,

tragicamente interrogativi: è sempre l'essere, ma tenuto pienamente a freno; ogni molteplicità, ma legata; grida levate dalla roccia, cordoglio eschileo, ma divenuto verso, articolato in cori; è sempre presente un ordine attraverso il quale noi guardiamo nell'abisso, un ordine che coglie la vita in uno spazio ordinatamente suddiviso, la sbalza a colpi di martello, l'afferra con lo scalpello, la incide a fiamma su un vaso in figura di tori aggiogati -, un ordine nel quale la materia della terra e lo spirito dell'uomo, ancora intrecciati e accoppiati, o addirittura come in acerrima sfida reciproca, elaborarono quello che i nostri sguardi, oggi così frastornati, vanno cercando: arte; ciò ch'è perfetto.

Se noi, volgendo indietro lo sguardo, proviamo a scegliere per la storia d'Europa la formula secondo cui essa è stata creata da popoli che si limitarono ad ampliare la natura o da altri che invece crearono uno stile, ecco che al suo inizio sta l'unione di tutti e due i principi in un popolo che, venendo dal Nord, espugnò le rocche pelasgiche e le mura, opera dei Ciclopi, erette con pietre, delle quali ciascuna aveva una grandezza tale che anche la più piccola non avrebbe potuto essere smossa dalla sua positura nemmeno da una coppia di muli, come scrive Pausania, - quelle mura le rase al suolo, abbatté le tombe a cupola e, povero, su suolo ineguale, perlopiù infecondo, diede inizio, per il suo possesso incommensurabilmente panico, allo sviluppo di uno stile.

E l'epoca post-achea. Gli scudi bilobati di pelle di bue e i giachi di cuoio dei primi canti dell'Iliade cedono il passo agli scudi rotondi e alle corazze di metallo, inizio dell'età del ferro. Reco e Teodoro scoprono a Samo il procedimento per fondere e plasmare il metallo; un uomo

di Chio quello per piegarlo, temprarlo e saldarlo. Le navi si fanno più grandi, si solca tutto il Mediterraneo; dalle navi a cinquanta remi degli antichi poemi sorgono le galere con duecento remi. I templi sono ancora di calcare a grana grossa, ma intorno al 650 Melo di Chio crea le prime figure marmoree. Hanno inizio le Olimpiadi, si aggiunge l'orchestra, i ginnasi diventano istituzioni regolate pubblicamente; la musica prende a usare cinque nuove serie tonali accanto a quella lidia e a quella ipodorica; la cetra, che aveva avuto solo quattro corde, arriva ad averne sette; le corde di lino e canapa sugli antichi strumenti cedono alle corde di budello e ai tendini di grossi animali. Sono piccoli Stati quelli in cui si compie questo processo. L'Argolide si estende in lunghezza per otto-dieci miglia e in larghezza per quattro-cinque. La Laconia ha più o meno la stessa grandezza. L'Acaia è un'angusta striscia di terra sui fianchi di una montagna in declivio verso il mare. Tutta l'Attica non raggiunge la metà di una delle nostre province più piccole. Il territorio di Corinto, Sicione e Megara si riduce a un'ora di cammino. In genere, e specialmente nelle isole e nelle colonie, lo Stato non è che una città con una base costiera o con una cerchia di fattorie. Atene, al tempo della sua massima fioritura, aveva un perimetro di tre ore di cammino: se alle nove si lasciava il luogo di partenza delle fiaccolate nell'Accademia, a mezzodì si era di ritorno ai Platani e si erano rasentati il teatro di Bacco, i templi, l'Areopago, i due porti, e si era girato attorno al bosco dei Propilei, di un biancore spettrale.

Un mondo in una luce spesso descritta. E mattino, si è alzata la tramontana che spinge verso le Cicladi le imbarcazioni di Atene, e il mare, come in Omero, assume i

colori del vino e delle viole, batte dolcemente contro le rocce rugginose, tutto è trasparente, perlomeno in Attica, tutto ha colori, anche gli Olimpici, Pallade la bianca e Poseidone il dio ceruleo. Sì, trasparente, questa è la parola, ciò che esce dalla mano dei Greci esiste nello spazio, illuminato forte- niente, arte plastica, puro oggetto; i suoi secoli hanno arricchito il Peloponneso, hanno riempito colli e isole, hanno collocato qualche cosa sui pascoli, li hanno sollevati geograficamente al di sopra del livello del mare, e appunto per mezzo di qualche cosa che aveva acquistato espressione: qualche cosa di vissuto, di intaccato dalla volontà e dalle esperienze della razza; porfido, lavorato da sogno, critica e somma ragione; argilla, e su di essa le linee del movimento dell'uomo, dei suoi modi di agire, dei suoi gesti, della sua configurazione spaziale.

Un mondo pubblico, un mondo fisiologico. Si legge ad alta voce, la lettura si rivolge alle funzioni delle orecchie e della laringe, un periodo era un'unità fisica: ciò che si poteva dire in un respiro. Leggere - l'intero organismo vi prendeva parte: la destra tiene il rotolo chiuso, la sinistra tira a sé le colonne del testo, una dopo l'altra, lentamente, delicatamente, perché la pergamena non si laceri e le fibre non si frantumino, le spalle e le braccia stanno sempre in tensione, e si scrive anche senza intoppi. Ma soprattutto il parlare: il parlare corrisponde alla loro costituzione! Il discorso: è legato al momento, non ammette una trasmissione a distanza, qui c'è uno, vuole effetto, è il presente, fa valere, fa ricorso a ogni mezzo per imporsi e rovinare l'avversario, e anche nella coscienza piena del proprio torto, anche se questa poteva esser presupposta nell'ascoltatore, poteva, sul piano oratorio, osare

qualunque cosa, senza eccezioni. Dapprima erano occasioni concrete, discorsi giudiziari: furto, cuoio o grano rubati; bisognava darla a intendere al pubblico, e cioè a orecchie fini, persuaderlo di qualche cosa, rendergliela plausibile. Poi furono discorsi di parata, discorsi di propaganda, discorsi dietro compenso. Poi si aggiunse l'«incantesimo», la costruzione simmetrica delle frasi, parole assonanti, quasi rimate, periodi con clausole simili; venivano create vere e proprie imprese, circoli pubblici e scuole per insegnare lo stile e l'ornato, finezze, dibattiti fittizi: «Elogio della mosca » oppure « Eracle al bivio » o « La peste » o « La febbre » o « Le cimici » -, e questo talento sviluppato per tre secoli, impostato tutto sull'effetto, il successo, lo scherno, il riso, la sopraffazione, approfondì il senso per la disposizione, l'impianto calcolato, anche per la costruzione e la bella libertà giocosa di immagini da portare innanzi con la forza dello spirito.

Un mondo fisiologico: le membra del corpo umano sono il fondamento delle sue misure: il piede è lungo quattro palmi, il braccio sei, il dito un quarto di palmo, la spanna il triplo di un palmo, e così si va avanti fino alle tese e agli stadi. Uno stadio è pari a seicento piedi, tra parentesi la lunghezza della pista da corsa. Il «piede attico», regolato per legge ad Atene ai tempi di Pericle, come si può vedere in molti edifici, trecentootto millimetri, passa poi con Filippo e Alessandro in tutta l'Asia. La misura di capacità è il vaso grande che contiene il vino e l'olio, la bevanda e l'unguento, diviso in dodici parti.

E mattino, la sua luce penetra nella casa imbiancata a calce, le mura sono dipinte a vari colori, sono sottili, e un ladro potrebbe sfondarle. Un letto con alcune coperte,

un'arca, qualche vaso dipinto con arte, armi appese, una lampada di tipo semplicissimo, tutto a piano terra: per un ateniese ragguardevole era abbastanza. Si alza di buon'ora, indossa il chitone dorico senza maniche, affibbia sulla spalla la parte davanti e quella posteriore con fermagli, anche sulla destra, non porta l'avambraccio nudo come gli schiavi che lavorano, vi getta sopra il mantello bianco, lo drappeggia, è di lana leggera: è estate. Un anello al quarto dito della mano sinistra a mo' di sigillo; è una terra diboscata, ma ricca di api: miele nel vino, miele nel pane, e cera da sigilli per chiudere i documenti. Va senza cappello, senza bastone, sulla porta si volge, il famiglia deve mettere nella cavità della lampada d'argilla un lucignolo nuovo, fatto con le foglie lanose di quella certa specie di pianta, e l'anfora, che è appuntita in basso, deve interrirla più profondamente, di notte s'era rovesciata.

Ora guarda in giù verso sud, sulla spiaggia si trovano le triremi, sono state tirate in secco, anche quelle grandi, quelle per le traversate, raggiungono al massimo le duecentosessanta tonnellate, viaggiano senza bussola, carte nautiche, fari, lungo la costa e in mezzo ai pirati. E la grande flotta commerciale del Mediterraneo che ha soppiantato i Fenici, la flotta granaria e quella che combatté a Salamina e Irnera. Ora è al mercato. Sui banchi, affollati soprattutto da uomini, mucchi di capi di vestiario, catene e bracciali, spille e spilloni d'oro, vino in otri, mele, pere, fiori e ghirlande. Inoltre stoffe, tessuti, il lino migliore viene prodotto nella piana dell'Elide, la lavorazione più raffinata avviene a Patrasso, c'è anche seta variopinta delle isole. Vorrebbe proseguire, ma si deve fermare, dei muli tirano un carro con minerali d'argento del Laurio e con denari di tributo. Finalmente la strada è

libera, è quella che riporta da Eleusi, quante volte l'ha vista nella notte delle feste nel fumo e nella luce delle fiaccole, lì abitano i vasai, gente campagnola, vecchia scuola, e verniciano i loro vasi, bruno e nero su fondo giallino, le parti inferiori restano libere, solo un ornato semplice, ma sul collo e sulle spalle trovano posto le linee rette, gli zig-zag, triangoli, scacchiere, croci e croci uncinata, meandri semplici e complicati. Alcune varianti locali vengono aggiunte dal singolo, elementi dialettali, per quel che riguarda l'esecuzione e l'intreccio degli ornamenti; ben presto appaiono tra le linee piccoli animali in fila, non leoni o animali favolosi come nell'arte egea: animali domestici, animali da cortile, tutto ordinato in strisce: duro, chiaro, sicuro - l'ottava dorica. Abitano sulla strada del Pireo, al Dipylon, e sulla via Sacra, qui è la città dei vasai.

E lì abitano i mercanti di porpora, che suscitano sempre tanto interesse, lì si trovano le conchiglie con la piccola vena bianca sulla bocca, che emettono una mezza noce di succo, bianco, verde, viola, se le si uccide rapidamente e con un colpo solo. Quelle di scoglio sono migliori di quelle trovate sul fondo del mare; ancora è lecito commerciare in porpora, poi viene proibito, allora non sarà più che il colore per i re e gli dèi.

Davanti alla città viene costruito un teatro, questa è la sua meta. Un teatro: è la falda di un colle, in cui vengono scavate file semicircolari di gradini, bipartite, quella davanti per sedere, quella dietro per i piedi della fila superiore; in mezzo le scale: lastre trasversali, provviste di scanalature. In basso, al centro, c'è l'altare, è già pronto anche il grande muro levigato, per rimandare la voce dell'attore. L'illuminazione è data dal sole, le quinte dal

mare o, più in lontananza, dai monti coperti di smalto vellutato. Egli getta lo sguardo su tutte queste cose, non è una sensazione clamorosa il teatro, non è un tripudio delle orecchie e dei sensi. Pensa a quel luogo sull'Alfeo dove si soffriva una gran sete, di giorno nel sole e di notte nella tenda, per cinque sacri giorni e cinque notti di luna piena. Il fiume è asciutto, il suo rigagnolo torbido, ma gli ellanodici si erano esercitati per dieci mesi nell'Elide, ora lottavano, le città ampiamente disperse lottavano tra loro, una tensione enorme, un'enorme serietà incombevano su questo mondo maschile, e non c'era cilenio che durante le lotte e i canti non cercasse continuamente con gli sguardi il tavolo fatto d'oro e d'avorio, sul quale stavano le corone della vittoria, e l'olivo fra i templi, dal quale si coglievano i rami di quelle corone.

II

Essa poggiava sulle ossa degli schiavi

La società antica poggiava sulle ossa degli schiavi; le consumava e al di sopra fioriva la città. Al di sopra, le bianche quadrighe e i bennati con i nomi dei semidei: vittoria e forza e costrizione e il nome del grande mare; al di sotto, stridore: catene. Schiavi, tali erano i discendenti degli aborigeni, prigionieri di guerra, gente rapita e comprata, abitavano in stalle, stipati, molti in ceppi. Nessuno rifletteva su di loro, Platone e Aristotele vedono in loro esseri che stanno in basso, il nudo dato di fatto. Una forte importazione dall'Asia, l'ultimo giorno del mese c'era mercato, le carogne stavano in mostra, in cerchio. Il prezzo andava dalle due alle dieci mine, pur sempre dai

cento ai seicento marchi. Quelli che costavano meno erano gli schiavi da macina e da miniera. Il padre di Demostene aveva una fabbrica di acciaio, tenuta in attività per mezzo di schiavi; posto a base per ogni acquisto il prezzo suddetto, essa lavorava con un utile del ventitré per cento; un'altra sua fabbrica di lettiere, col trenta per cento. Ad Atene il rapporto fra cittadini e schiavi era di uno a quattro, centomila Elleni su quattrocentomila schiavi. A Corinto c'erano quattrocentosessantamila schiavi, ad Egina quattrocentosettantamila. Non potevano portare capelli lunghi, non avevano nomi, li si poteva dare in dono, in pegno, vendere, punire con bastoni, corregge, fruste, ceppi, collari uncinati, marchi a fuoco. L'assassinio di uno schiavo non veniva perseguito legalmente, al più c'era una blanda espiazione religiosa. Ogni anno venivano regolarmente picchiati senza motivo, fatti ubriacare per renderli ridicoli, erano senza onore per definizione, chi superava l'aspetto esteriore adeguato a uno schiavo veniva ucciso, e il suo proprietario punito per non averlo tenuto abbastanza in basso. Se divenivano troppo numerosi, si scatenava contro di loro l'assassinio notturno, contro quanti era necessario. A Sparta, in un momento critico della guerra del Peloponneso, i duemila più bravi e più avidi di libertà furono attirati fuori dalla città con un'astuzia e uccisi — sacrificando un grosso patrimonio. Faceva parte dell'educazione spartana anche l'appostare, di tempo in tempo, gli adolescenti sulle vie davanti alla città, in agguati dai quali dovevano uscire per assaltare e uccidere, la sera, schiavi e iloti che tornavano in ritardo; era educativo abituarsi al sangue e tenere esercitate già per tempo le mani. Grazie a questa divisione del lavoro sorse

lo spazio per assalti e giochi, per le battaglie e le statue, lo spazio greco.

Se si contempla questo spazio con l'occhio della civiltà attuale, molte cose appaiono ambigue. Temistocle, l'eroe delle guerre persiane, si lascia corrompere dagli Eubei con trenta talenti, per combattere la battaglia davanti alla loro isola, con cinque talenti corrompe a sua volta uno dei suoi sottocapi. Dopo Salamina compie estorsioni ai danni di tutte le isole e le città all'insaputa dei suoi colleghi strateghi. Prima di Salamina è in rapporti con Serse, e anche dopo. Il suo servo Sicinno fece per anni da intermediario tra una parte e l'altra. In tutte le sue azioni e i suoi discorsi, dice Erodoto, si comportò in modo da crearsi un appoggio presso i Persiani, per il caso che gli dovesse succedere qualche cosa da parte degli Ateniesi. Pausania, capo della flotta confederata, vincitore di Platea, reggente di Sparta, durante la guerra tratta in segreto col re dei Persiani per consegnargli Sparta e tutta l'Eliade. Leotichide, re di Sparta, si fa corrompere dagli Alevadi durante la campagna del 476 e abbandona la guerra contro la Tessaglia che pur procedeva favorevolmente. Questi sono gli eroi del quinto secolo, due generazioni prima di Alcibiade, il quale poi disertò sistematicamente, bello e perfido.

Lì corruzione, qui crudeltà e vendetta. Panionio di Chio aveva rapito, castrato e venduto come schiavo Ermotimo. Più tardi Ermotimo si fa strada, diventa benestante, visita Panionio e lo invita a casa sua come ospite con i suoi figli. Lì egli li assale d'improvviso, dapprima il padre deve evirare i quattro figli, poi i quattro figli il vecchio, e poi Ermotimo li vende tutti assieme. Tutto questo viene

raccontato da Erodoto in tono obiettivo. I sei figli del re dei Bisalti vanno in guerra senza il permesso del padre; quando tornano a casa tutti e sei vivi e vegeti, scrive Erodoto senza una parola di commento, il padre strappa loro gli occhi per la loro colpa: questa fu la loro ricompensa. Nello stesso pio fondatore della storia leggiamo, in un altro passo, di un reggente, per il quale si trattava di profanazione di salme. Ne veniamo a conoscenza incidentalmente, in una proposizione secondaria, nel modo seguente: i messaggeri tornarono da Delfi, e «Ah!» esclama interessato il reggente in questione «a questo avrà alluso l'oracolo allorché disse di me: "Mettere il pane in un forno freddo"». Una razza piena d'inganni e d'astuzie nel campo della guerra come in quello dei riti. I Focesi dipingono di bianco seicento dei loro uomini più arditi, loro e i loro scudi, e li mandano di notte nel campo nemico con l'ordine di abbattere tutto ciò che non è bianco. Pieno successo: paralizzato dal terrore, il campo trema, e si riesce ad annientarne quattromila. Ma poi la controastuzia: costoro, dietro un valico, scavano un grande fossato, vi mettono dei vasi vuoti, vi scaricano sopra macerie e spianano di nuovo il terreno. Ora i Focesi attaccano e cadono nei vasi, i cavalli si rompono le zampe, e gli uomini, mentre si dibattono al suolo, vengono uccisi senza difficoltà.

Astuzia nella conquista di Troia, astuzia nel furto dell'arco di Filottete, ma astuzia anche come trionfo sul frontone orientale del tempio di Zeus a Olimpia. Esso rappresenta l'archetipo mitico della corsa delle quadrighe, e precisamente la lotta fra il re Eunomao e Pelope; il re aveva promesso a questo, se avesse vinto, sua

figlia, se sconfitto la morte. L'eroe Pelope supera la prova grazie al tradimento dell'auriga Mirtilo, che aveva corrotto perché mettesse nel carro del re assi di cera: il carro era andato in frantumi. Allorché Mirtilo richiede la sua ricompensa, viene affogato in mare da Pelope — ma, fosse tradimento o grande impresa, era comunque la vittoria, e la vittoria cancellava tutto, era divina e degna di salire pura sul frontone del massimo santuario dei Greci.

C'era un'unica morale che, volta verso l'interno, aveva nome «Stato», e verso l'esterno «vittoria». Stato è città, resta città, più oltre non si arriva mai a pensare. Consideriamo un anno particolare ad Atene. Rispetto all'interno: i diritti civili vengono tolti a tutti coloro che hanno genitori non ateniesi, il dieci per cento viene cancellato dalle liste, le loro sostanze confiscate per concentrare terre e patrimoni; insomma razzismo radicale, razzismo cittadino. Rispetto all'esterno: viene conclusa la lega delio-attica, beninteso con Stati ellenici, ma lega! Atene ha il potere! Ora tutte le città della lega debbono venire al tribunale ateniese, pagare tributi che Atene fissa; in città sospette o malsicure, città greche, città alleate fin dalle guerre persiane, arrivano guarnigioni e comandanti ateniesi, triremi controllano il mare, flotte bloccano porti ellenici, mura vengono abbattute, armi tolte, i prigionieri marchiati come barbari, distrutte città vicine, isole vicine. In occasione delle Dionisie i delegati delle città debbono sfilare davanti agli Ateniesi portando tavole su cui è indicato l'ammontare dei loro tributi. Questi tributi vengono presentati in natura, sotto forma di oro e argento, ai cittadini ateniesi e ai loro ospiti. Tutto ciò nell'epoca più civile della storia greca. Ma ora c'imbattiamo subito pure nel movimento contrario: durante la stessa processione

tutti si alzano in piedi davanti agli orfani, mantenuti a spese dello Stato, dei cittadini caduti per Atene.

Di eccezionale interesse per la psicologia di questa élite è l'episodio seguente. Dopo la vittoria di Salamina e dopo la spartizione della preda gli Elleni andarono all'istmo per attribuirvi il premio all'elleno che se ne fosse mostrato il più degno durante la guerra. E come giunsero i capi, tra loro furono distribuiti i voti all'altare di Poseidone, per determinare il primo e il secondo fra tutti. Allora ciascuno diede il voto a se stesso, perché ciascuno credeva di essere il migliore. Migliore di Temistocle, migliore di Euribiade, migliore di Leonida! E vogliamo anche ricordare che durante la battaglia, allorché le loro navi passavano l'una accanto all'altra, si insultavano, si denigravano, si calunniavano a vicenda -: da simili tratti sorgevano le loro grandi vittorie.

Come sono state emesse leggi contro gli animali da preda e i serpenti nocivi, così si dovrebbe fare anche riguardo a uomini nemici dello Stato, scrisse Democrito; e Protagora fa dire a Dio padre: Da' in mio nome la legge che si deve annientare come un cancro della società un uomo privo di coscienza morale e di senso del diritto —: di qui sorse il quinto secolo, lo splendore più grande della razza bianca, quello che dà l'impronta, l'assoluto, non solo limitato al Mediterraneo e in questi cinquant'anni dopo Salamina; tutto si raggruppa intorno a questa battaglia navale: Eschilo vi prende parte, Euripide nasce mentre è in corso e proprio sull'isola, Sofocle danza il peana della vittoria con i giovani più belli. Qui si compie la «vittoria dei Greci»: potenza e arte; qui si compie Pericle - prima che venisse la peste e i tiranni—e due generazioni dalle

quali emergono sempre, in tutti i documenti, due cose, tutt'e due da portare e da agitare: fiaccole e corone.

III

La colonna grigia senza basamento

Dietro a questa immagine della Grecia, commista panellenicamente, sta la colonna grigia senza basamento, il tempio fatto di pietre squadrate, sta l'accampamento virile sulla riva destra dell'Eurota, i suoi cori oscuri -: il mondo dorico. I Dori amano la montagna, Apollo è il loro dio nazionale, Eracle il loro primo re, Delfi il santuario, rifiutano le fasce e bagnano i bambini nel vino. Sono i portatori dell'alta antichità, della lingua antica, il dialetto dorico era l'unico che si fosse ancora conservato nell'epoca imperiale romana. I loro ideali sono allevamento selettivo ed eterna giovinezza, uguaglianza con gli dèi, grande volontà, fortissima fede aristocratica nella razza, cura - al di là di se stessi — per tutta la stirpe. Sono i portatori della musica antica, degli antichi strumenti: al citaredo Timoteo di Mileto tolsero lo strumento, perché aveva elevato il numero delle corde da sette a undici, e lo impiccarono. A un altro tolgono a colpi d'accetta due corde da uno strumento a nove corde: devono essere solo le sette antiche. « Nel fuoco la canna che sputa saliva» grida Pratina contro il flauto, perché secondo la nuova moda il flauto pretendeva di guidare il coro invece di accompagnarlo, come fino allora.

Nei templi appendono catene e ceppi destinati ai nemici, agli dèi chiedono nelle loro preghiere tutta la terra del vicino. I re esercitano un potere assoluto, possono

muovere guerra contro qualunque paese, cento uomini scelti si alternano giorno e notte nel far loro la guardia; di ogni animale che viene macellato ricevono la pelle e il tergo, nei banchetti vengono serviti per primi e di tutto ricevono il doppio degli altri. E una monarchia ereditaria, per novecento anni regnarono gli Eraclidi, anche i nemici non osavano più, nella battaglia, porre loro le mani addosso per soggezione e timore della vendetta divina. La loro morte viene annunciata da cavalieri per tutta la Laconia, ma nella città corrono donne e percuotono una casseruola.

Mondo dorico: sono i pasti in comune, per essere sempre pronti, quindici uomini, e ciascuno porta una cosa con sé: farina d'orzo, formaggio, fichi, selvaggina e niente vino. L'educazione tende a un solo fine: battaglie e sottomissione. I ragazzi dormono nudi su giunchi che devono strappare senza coltello dall'Eurota, mangiano poco e in fretta; se vogliono aggiungere qualche cosa allo scarso cibo, debbono rubarla alle case e alle fattorie, ché i soldati vivono di saccheggio. La terra suddivisa in novemila parti, beni ereditari, ma non proprietà privata, invendibili, tutte della stessa grandezza. Niente denaro, solo monete di ferro il cui valore era così modesto, nonostante il peso e la massa ingenti, che già una somma di dieci mine (seicento marchi) richiedeva, per conservarla in casa, una camera a sé e, per trasportarla, un carro a due cavalli. Tutti gli altri Stati intorno avevano monete d'argento e d'oro. E anche questo ferro veniva per di più reso inutilizzabile: immerso rovente nell'aceto e in tal modo privato della sua durezza. Per novecento anni regnò la stirpe regale, per altrettanto tempo si conservarono le stesse ricette per i cuochi e per i fornai. Proibizione di

viaggi all'estero, divieto di entrata per gli stranieri, rispetto per i vegliardi. L'esercito, nel periodo della monarchia, era costituito di sola fanteria d'urto: opliti, pedoni di linea con armatura pesante e muniti di lancia.

Novemila spartani dominavano sulla forza dieci volte più numerosa degli aborigeni, più tardi anche sui sempre ribelli Messeni. Sotto pena di morte uno spartano doveva saper tener testa a dieci iloti. L'insieme risultava un accampamento, un esercito mobilissimo; gli scudi che urtavano l'uno contro l'altro e gli elmi che risuonavano delle pietre lanciate con le fionde, questa era la loro musica di marcia. Mai veniva indicato il numero dei caduti, neanche dopo le vittorie. Guai a quelli che avevano «tremato»! Aristodemo, che «aveva tremato», l'unico sopravvissuto alla battaglia delle Termopili, compì poi a Platea i più grandi atti di valore, cadde ma continuò a essere disprezzato perché aveva cercato la morte «per motivi particolari».

Dorico è ogni tipo di antifemminismo. Dorico è l'uomo che in casa chiude a chiave le provviste e proibisce alle donne di assistere alle gare: colei che oltrepassi l'Alfeo viene precipitata dalla rupe. Dorico è l'amore dei fanciulli, affinché l'eroe resti col maschio, l'amore delle campagne di guerra, coppie simili resistevano salde come un vallo e cadevano insieme. Era una mistica erotica: il cavaliere abbracciava il fanciullo come lo sposo la donna e gli trasmetteva la sua areté, gli infondeva la propria virtù. Dorico era anche il ratto dei fanciulli: il cavaliere rapisce il fanciullo alla famiglia, se questa gli si oppone è un disonore, ed egli si vendica sanguinosamente. Per un fanciullo d'altra parte è una vergogna non trovare un amante, questo vuol dire non essere chiamato a divenire

un eroe. L'unione si compie in luogo sacro, una vittima viene offerta, il cavaliere gli fa dono di un'armatura e di una coppa, e fino al trentesimo anno lo ha in custodia, compie per lui gli atti legali: se il pupillo fa qualche cosa di disonorevole, viene punito il cavaliere, non il fanciullo.

I Dori lavorano la pietra, che non viene dipinta. Le loro figure sono nude. Cosa dorica è la pelle, ma quella in movimento, quella che ricopre i muscoli, la carne virile; e il corpo. Il corpo, abbronzato dal sole, dall'olio, dalla polvere, dallo strigile e dai bagni freddi, avvezzo all'aria aperta, maturo, di una bella tonalità. Ogni muscolo, la rotula, le giunture trattati con cura, resi armonici, lavorati fino a farne un'unità, il tutto di tipo guerresco, ma di alta classe. I ginnasi erano le scuole in cui sorse questo modello e che poi si diffusero per tutta la Grecia. Platone, Crisippo, il poeta Timocreonte erano stati all'inizio lottatori, Pitagora aveva fama di aver conquistato il premio nel pugilato, Euripide ricevette in Eleusi la corona di lottatore. Era il corpo a dimostrarlo: schiavitù o rango. Agesilao, il grande spartano, per rincuorare le sue truppe, un giorno fece spogliare i prigionieri persiani. Alla vista di quella carne pallida, flaccida, i Greci cominciarono a ridere e marciarono avanti pieni di disprezzo per i loro nemici. Su tutta l'Eliade la semente dorica: corpi belli: tutte le feste sacre, tutte le grandi solennità portavano con sé concorsi di bellezza. Si eleggevano i vegliardi più belli, perché portassero le fronde nelle Panatenaiche, in Elide si sceglievano gli uomini più belli, perché portassero alla dea i doni sacri. Corpi grandi: a Sparta, nelle gimnopedie, gli strateghi e gli uomini famosi che non fossero abbastanza grandi per statura e per nobiltà d'aspetto dovevano procedere nel corteo del coro, dispersi nelle file

secondarie. I Lacedemoni, a quel che dice Teofrasto, condannarono a una multa il loro re Archidamo perché aveva sposato una donna piccola e questa gli avrebbe partorito re da bambole e non veri re. A un persiano, un parente di Serse, che per statura era stato il più grande dell'esercito e che morì in Grecia, gli abitanti offrirono sacrifici come a un semidio. Tra i lottatori cantati da Pindaro c'erano dei giganti; uno portava un toro sulle spalle, uno era capace di arrestare da dietro un carro con i cavalli attaccati, un altro lanciava un disco di otto libbre a novantacinque piedi di distanza; queste imprese le città d'origine le facevano scrivere sulle statue che glorificavano quei forti. Corpi per la riproduzione: la legge fissava l'età minima per il matrimonio e sceglieva il momento e le condizioni più favorevoli per una fecondazione. Si procedeva come per le giumente, si distruggeva il frutto riuscito male. Il corpo per la guerra, il corpo per la festa, il corpo per il vizio e finalmente il corpo per l'arte, questa fu la semente dorica e la storia ellenica.

Dorico è il concetto greco di destino: la vita è tragica e pure resa serena dalla misura. Dorico è Sofocle nel suo atteggiamento: «È bene se il mortale non vuole andare oltre ciò che è commisurato agli uomini». Dorico è Eschilo: Prometeo è titanico, si separa dal tutto e dall'Etere con maledizioni e giuramenti, depreda gli dèi e rimane pur sempre preda della Moira, del destino, della misura; l'elemento equilibratore lo tiene e lo tempra, mai lo lascia la Parca. Con Euripide comincia la creatura umana, l'ellenismo, l'umanità. Con Euripide ha inizio la crisi, è tempo di decadenza. Il mito è esaurito, temi diventano la vita e la storia. Il mondo dorico era virile, ora il mondo diviene erotico; cominciano le questioni amorose, i

drammi femminili, i titoli femminili: Medea, Elena, Alceste, Ifigenia, Elettra, questa serie va a sboccare in Nora e Hedda Cahier. Ha inizio la psicologia. Ha inizio quando gli dèi diventano più piccoli e i grandi più deboli, tutto diviene quotidiano, la mediocrità shawiana. Chiacchiere hai insegnato e abilità di lingua, dice contro di lui Eschilo nelle Rane di Aristofane, hai reso deserta la palestra, hai sedotto alla disobbedienza i signori dalla lingua lunga e le ciurme; quando ancora ero in vita io, in nome del cielo, non sapevano fare altro che gridare per avere la galletta e gridare il loro oh issa al lavoro! Ma oggi e grazie a te, Euripide, « portare la fiaccola in corsa, chi ne è ancora capace, con questa decadenza dell'educazione fisica?».

La decadenza dell'educazione fisica - con essa decadde il mondo dorico, Olimpia, la colonna grigia senza basamento e gli oracoli favorevoli alla casta dominante. Euripide è scettico, solitario e ateo, con lui emergono ormai, a uno a uno, i concetti generali: «il bene», «il giusto», «la virtù», «la cultura»; è pacifista e antieroico: la pace soprattutto, e niente spedizione in Sicilia; è lacerato e geniale, assolutamente pessimista e indubbiamente demonico, è tutt'uno con la grandezza e lo spirito del profondo nichilismo ellenico che ebbe inizio alla fine dell'età di Pericle, con la grande crisi che precedette la fine della grecità: dal marmo pentelico sulla rocca, sotto i colpi di Fidria, nel bianco e nello smalto dei fiori di calla sorge, in figura di Pallade, lo stile ancor mai raggiunto, il perfetto, alto stile classico, ma nelle case dei cittadini, divenute cosmopolite, si tengono scimmie, fagiani colossali e pavoni persiani attraggono i Lacedemoni dai venditori di uccelli, e la lotta delle quaglie invece dei misteri attira nei teatri i liberi e i meteci.

Mondo dorico fu la più grande moralità greca, moralità antica, quindi ordinamento vittorioso e potenza derivante dagli dèi. Le sue leggende nulla sanno di tesori, di monti cavi; i suoi desideri non sono rivolti all'oro, ma a cose sacre: le armi magiche, opera di Efesto, il vello d'oro, la collana di Armonia, lo scettro di Zeus. Sparta fu anche un destino ineluttabile. Uomini che presso gli altri Greci stonavano e a stento riuscivano ad avere rapporti con loro, spiritualmente lontanissimi. Dappertutto prorompeva la fiamma di questo elemento di durezza: il loro dio della guerra era rappresentato incatenato, perché rimanesse loro fedele, Atene esprimeva la stessa cosa col rappresentare la Nike senz'ali. I comandanti di quasi tutti gli eserciti greci erano certo spartani, ma uno spartiate si trovava d'altra parte molto male fuori di Sparta, ovunque non si presentasse come guerriero vittorioso. Era l'uomo dell'età di mezzo, «educato al modo di Licurgo», cui era interdetto di vagliare le leggi, era l'uomo del corpo di guardia, il membro di una palestra, perciò: Spartani nactus es, hanc orna: Sparta è la tua patria, incoronala, abbine cura, tu e Sparta, voi due siete soli nel mondo greco.

Ascoltiamo ancora una storia erodotea su questa virtù dorica, che era così estranea e poco rassicurante per l'Oriente, per tutto il mondo anteriore. Vennero dai Persiani, alle Termopili, alcuni disertori, uomini d'Arcadia. I Persiani li condussero davanti al re e si informarono su quel che facessero ora gli Elleni; gli uomini risposero che celebravano la festa olimpica e assistevano alle gare a piedi e col carro; un persiano chiese loro quale premio fosse in palio; essi risposero che il vincitore avrebbe ricevuto una corona di ramoscelli d'olivo; allora un Grande persiano disse una frase che il re interpretò come viltà; e cioè,

quando sentì che il premio della lotta era una corona e non un tesoro, non riuscì a restare in silenzio, ma parlò così davanti a tutti: «Ahimè, Mardonio, in lotta contro quali uomini ci hai trascinato, uomini che non combattono per denaro i loro tornei guerreschi, ma per eccellere! ». Quest'eccellere, questa corona, questa festa di combattimento tra le grandi battaglie, questo era, dietro il profilo panellenico, il mondo dorico.

IV

La nascita dell'arte dalla potenza

Da un secolo viviamo nell'epoca della filosofia della storia; se si guarda il suo bilancio, non è altro che un continuare a interpretare in modo femminile la realtà di potenza. Da qualche tempo viviamo nell'epoca della morfologia delle civiltà, fiore del capitalismo estremo, romanticismo, per finanziare spedizioni presso i popoli selvaggi. L'epoca liberale non era capace di prender di mira popoli e uomini - la parola « prendere » le sapeva troppo di violazione -, non era capace di vedere la potenza. Riguardo alla Grecia insegnava: Sparta era una triste orda di guerrieri, casta militare, senza missione culturale, palla al piede della Grecia, «tutto è sorto contro la potenza». La teoria moderna dei principi antropologici, che si va formando come una nuova scienza, scorge per l'appunto nella potenza e nell'arte affratellate le due grandi forze spontanee della comunità antica.

La greicità, comunque, insegna questo: l'arte statuaria si sviluppa nello stesso momento delle istituzioni pubbliche per mezzo delle quali vien formato il corpo perfetto, e

queste sorgono a Sparta. E il momento in cui alla testa non toccava ancora una caratterizzazione maggiore che al tronco e alle membra, in cui il volto non è ancora deformato, raffinato, elaborato, le sue linee e superfici servono solo a completare le altre linee e superfici, la sua espressione non è ricca di pensiero ma appare immobile, quasi spenta. L'atteggiamento generale e il movimento complessivo, cioè la natura: questo è il senso delle figure, sono le statue fatte di pure membra: quasi non contengono ancora l'elemento spirituale, son le membra del ginnasta, del guerriero, del lottatore. Una tale statua è solida, le sue membra e il suo tronco hanno un peso, le si può girare attorno, e lo spettatore acquista coscienza delle loro misure materiali; esse sono nude, ecco che là viene una schiera dal bagno e dalla corsa, altri nudi, si fa un paragone —: ciò serve a formare.

E il momento in cui l'orchestra, una forma fino allora indefinita di rappresentazione in occasione di funerali, marce di giovani, fatta di canti improvvisati, canti festivi, canti di vendetta, si congiunge con la ginnastica, cellula germinale dei giochi atletici come della poesia lirico-musicale: ciò ha luogo presso i Dori, a Sparta. Qui i vari elementi crescono fondendosi insieme, il carattere marziale dà la sua impronta, stringe tutto in un fascio. Di qui trapassa, con i condottieri di eserciti, nel resto della Grecia. I cori, le statue, ma anche la musica. I Dori erano di natura molto musicale, avevano un orecchio estremamente sensibile, cantavano senza testo e accompagnavano il canto con movimenti ritmici. Nel popolo c'erano certi tipi costanti di melodia, i cosiddetti nomoi, canti antichissimi, canti della macinazione, canti delle tessitrici, dei filatori di lana, dei mietitori, delle nutrici, dei

braccianti, delle trebbiatrici, il canto dei mandriani. Si aggiungevano danze arcaiche, una si chiamava «spargere il grano», una «sollevamento dello scudo», una «gufo». La maggior parte della musica antica, in cui parole e suoni davano luogo a una metodica unione metrica, oggi non possiamo più afferrarla del tutto, non possiamo più riviverla; era una singolare unione di musica e ginnastica, di danza e azione mimica, che veniva chiamata gimnopedia e fu innalzata da Taleto di Sparta, con la ventottesima Olimpiade, a esistenza panellenica. Erano poesie per cori che venivano accompagnate da movimenti e che costituirono il punto di partenza della lirica di tono più alto e della tragedia; e se pure non siamo più in grado di afferrare completamente i singoli elementi, per noi è sempre molto significativo che il fenomeno sia sorto a Sparta. Sparta veniva chiamata «la più ricca di canti tra le città elleniche», era senz'altro il centro musicale; qui la musica venne aggiunta ai giochi nel 676, come agone artistico, qui vennero raccolti i diversi tipi di canto popolare delle singole contrade doriche e ordinati secondo le regole dell'arte, qui venne fissato un sistema di notazione universalmente valido. Qui ci fu, dal 645 in poi, un legislatore della musica. La musica era per legge materia di insegnamento e doveva essere coltivata da tutti gli abitanti fino ai trent'anni; tutti dovevano suonare il flauto, le leggi venivano tramandate ai posteri per mezzo di poesia e canto, e si andava in battaglia al suono di flauti, lire, cetre: «Un bellissimo suono di cetra precede la spada» cantava Alcmane.

E la città di soldati se lo portò, con i suoi eserciti, per tutta la Grecia: l'armonia dorica, l'alta poesia corale, le melodie di danza, lo stile architettonico, il rigido ordinamento

militare, la completa nudità del lottatore e la ginnastica elevata a sistema. Nel secolo nono il movimento cominciò a diffondersi, i giochi interrotti vennero ristabiliti, dal 776 Olimpia servì come era cronologica e come punto fermo a cui ricollegare la catena degli anni. Sport, musica, poesia, stadi, giochi e le statue dei vincitori - inseparabili l'uno dall'altro, - questa era la missione spartana, e le usanze lacedemoni soppiantarono quelle omeriche. Ben presto non c'è più una città senza un ginnasio, è uno dei segni dai quali si riconosce una città greca. Anche l'Accademia è derivata da un simile quadrangolo con colonnati e viali di platani, di solito presso una fonte o vicino a un ruscello, e lì sorse la grande filosofia. Nell'epoca della tarda grecità si diceva addirittura che gli spartani avessero salvato per tre volte la musica greca decaduta, e Sparta veniva rappresentata allegoricamente come una donna con la lira. Sparta è anche la città in cui sorse il primo edificio per rappresentazioni musicali e drammatiche, una rotonda con tetto a forma di tenda, in uso durante le Carnee a partire dalla ventiseiesima Olimpiade. Più tardi seguirono altre città, ma questo rimase il modello, anche ad Atene, per i due successivi: l'Odeion e il Theatron.

Ma l'elemento spartano-apollineo raggiunge il suo significato più alto nell'arte plastica. La statuaria, prima in legno, poi in bronzo, avorio e marmo, accompagna lentamente, gradualmente e di lontano la preparazione del corpo bello, questo è lo sviluppo del mondo dorico-ellenico. Dapprincipio puramente naturalistica, sorta per commissione e comando. Poi ricavando sempre più le leggi dal materiale, il materiale eterno, la pietra. L'anatomia del nudo, studiata in ginnasi e palestre, è ormai da tempo il possesso più preciso dell'occhio, ora la

vista interiore scioglie la realtà da tutto ciò che è occasionale, e così sorge, libero, il contorno dei vincitori e degli dèi. Sempre più potente diviene la gremità; sempre più eroica, ma anche più pericolosa diviene la sua storia, «l'età tragica»; sempre più profonda, sempre più libera dal caso si fa la costruzione della figura plastica. Non è più l'occhio a lavorare, lavora la legge, lo spirito. Qui si sviluppa davvero un rapporto assolutamente immediato, che per la storia durò quattrocento anni, tra il potere pubblico e l'arte, tra l'eroicità dell'atteggiamento esterno e quello dell'azione, tra i campi di battaglia di Maratona e di Salamina e l'invenzione formale dell'ultimo stile del Partenone; qui si può parlare davvero di una nascita dell'arte dalla potenza, perlomeno nella storia della statua e in questo luogo.

Questo dunque fu Sparta; a tal segno essa fu il punto di partenza, la cellula germinale dello spirito greco; e con ciò non contrasta il fatto, ricordato più sopra, che lo spartiate, come uomo, fosse straniero nel mondo greco. Sparta era sempre rimasta ciò che aveva voluto essere alla sua fondazione, una città di guerrieri, mentre le altre città erano già diventate da tempo panelleniche, siceliote o asiatiche. Fissare sempre di nuovo i confini e sorvegliarli, questo è certo uno dei misteri della potenza, e dato che Sparta agiva secondo questo principio le riuscì di riportare la vittoria finale e far sì che la Grecia avesse termine nella città in cui aveva avuto inizio. Del resto il senso della grandezza della civiltà dorica perdura per tutti i secoli in tutte le comunità politiche; in Grecia ci fu sempre una sorta di nostalgia per Sparta! «Lakonizontes», cioè partigiani di Sparta e ammiratori dello stile spartano, ce ne furono sempre ad Atene, in tempi difficili essi furono

chiamati sempre di nuovo «l'educatore», e molto interessante è il modo in cui Platone, spiritualmente l'ultimo dei Dori - lui che nel periodo della dissoluzione affronta ancora una volta la battaglia contro l'individualismo, contro il fascino della malinconia nell'arte, contro la «musa sdolcinata», «l'arte della sfumatura», per combattere a favore della «comunità politica» e delle idee «razionali», per «la vita media», «la città con la costituzione perfetta» - il modo in cui Platone esprime questa nostalgia per Sparta; nel *Teagete* dice di un uomo virtuoso che tiene lezioni sulla virtù: «Nella meravigliosa armonia delle sue azioni e delle sue parole si riconosce il modo dorico, l'unico che sia veramente greco». E ciò cinquecento anni dopo Licurgo. E di qui si comprendono ora anche le sue parole davvero spartane contro l'arte, quelle parole quasi incomprensibili sulle labbra del creatore dell'immagine del mondo più esasperatamente idealistica: «Se tu, o Glaucone, incontri panegiristi di Omero, i quali affermano che questo poeta abbia formato l'Eliade, sappi dunque che egli fu bensì il più poetico e il primo di tutti i poeti tragici, ma che nello Stato si deve accogliere solo quella parte dell'arte poetica che produce canti agli dèi e panegirici di uomini eccellenti». Così parla questo sommo intellettualista, grande artista e primo portatore della pesante scissione tra psiche e physis che due millenni non sono riusciti a saldare; così parla, da questo profondo e trascendente ritardatario, al di là di ogni Critica gnoseologica e di ogni finezza artistico-dialogica, parla ancora una volta l'accampamento virile sulla riva destra dell'Eurota, parla Sparta, la potenza.

Noi dunque facciamo derivare da Sparta la Grecia e dall'elemento dorico-apollineo il mondo greco. Dioniso sta

qui di nuovo nei confini in cui si trovava prima del 1871 (Nascita della tragedia dallo spirito della musica). I Greci erano un popolo primitivo, cioè un popolo vicino all'ebbrezza, il loro culto di Zeus aveva tratti orgiastici; grandi, ebbre onde di eccitazione si producevano periodicamente presso di loro, anche a Sparta; molti elementi catartici li avevano assunti dai culti cretesi. Ma noi abbiamo conosciuto frattanto, da descrizioni di viaggio e da film, popoli primitivi, in particolare razze negre, la cui esistenza sembrava essere tutto un seguito di accessi di ebbrezza, senza che mai ne sorgesse arte. Fra ebbrezza e arte deve porsi Sparta, Apollo, la grande forza capace di selezione e formazione. E dato che oggi non siamo più così maniaci di Wagner da sentire il bisogno di rintracciare Tristano già in Tracia, noi volgiamo lo sguardo ai Dori, non a Dione, quando ci interroghiamo sul mondo greco.

V

Arte come antropologia progressiva

Riassumiamo e tentiamo di giungere a una prospettiva. Vediamo il regno molteplice della grecità, costituito da singole città e Stati, e in ognuno di essi vediamo le forme più indicibili di sete di potenza, crudeltà, corruzione, camorra, empietà, depravazione, assassinio, congiura, sfruttamento, estorsione. Tra i più grandi vediamo i tipi più scellerati come Alcibiade, Lisandro, Pausania; i più raccapriccianti come Clearco; mentitori che vengono portati al Pritaneo su un carro, con la corona, come salvatori dello Stato, e lì nutriti, come Dioclide, il denunciatore della mutilazione delle erme, e lui subito

dopo confessa di aver mentito. Vediamo inganno, mascherato: non si è notato il contrassegno sui sacchi con i denari dello Stato e si sono sottratti trecento talenti; — e non mascherato: un puro e semplice metter le mani nelle casse; pubblicamente legalizzato, di tipo capitalistico: «un aureo raccolto è la tribuna degli oratori», questo era un proverbio, con esso si indicava la «tacita corruzione di oratori pubblici». Vediamo giudici corruttibili: assoluzione quando uno vede le impugnature dei pugnali, processi comprati. Sicofanti (denunciatori professionali e ufficiosi) e controsicofanti, che «guizzano qua e là per l'agorà come scorpioni con l'aculeo rizzato», intere generazioni, interi sistemi —: « Io sono un testimone d'accusa nei processi delle isole, un sicofante e un faccendiere, zappare non mi piace, già mio nonno era vissuto di denunce» dice un personaggio in Aristofane. Vediamo i segni della moderna vita pubblica, dello Stato moderno, della potenza moderna.

Non si può dire: son cose remote, antichità! Niente affatto! L'antichità è molto vicina, è tutta quanta in noi, il ciclo culturale non è ancora chiuso. Il sistema idealistico di un filosofo contemporaneo è più vicino a Platone che all'immagine del mondo di un empirista moderno; il moderno nichilismo relativistico è completamente identico, come atteggiamento emotivo, alla cosiddetta scepsti pirroniana del terzo secolo avanti Cristo. Il pessimismo di Anassimandro, quella frase spesso citata: « Da dove le cose hanno la loro origine, lì devono anche perire secondo necessità, ché esse devono pagare ammenda e venir giudicate per la loro iniquità secondo il decreto del Tempo» - Nietzsche la ricollega direttamente, in un suo saggio, a Schopenhauer. Il problema della cosa

in sé sorge e rimane fino a oggi irrisolto. Inizia la sua storia il problema dell'evoluzione e da noi non fa che diventare più complicato. L'ignorabimus di Du Bois-Reymond risale, attraverso il quoad nihil scitur del sedicesimo secolo francese, fino al Leitmotiv di tutta l'epoca ellenistico-romana. O prendiamo la politica: tutta la terminologia relativa ai governi è già presente nel secolo quinto: «l'utilità pubblica», «l'uguaglianza civile», «i partiti»; per quello che riguarda il contenuto, la contrapposizione di ricco e povero, di plebe e aristocrazia, di governo democratico e oligarchico, di monarchia e sovranità popolare. Si conoscevano già le feste popolari, i giorni di festa nazionale, le feste per i Greci delle colonie. Si parla di fronti verso l'esterno: verso nord gli Stati pieni di coraggio e liberi ma barbari, verso l'Asia quelli colti ma vili e asserviti - ci ritroviamo proprio in mezzo ai nostri stessi principi politici.

Se si considera tutto questo non già da punti di vista morali, sentimentali, di filosofia della storia, ma secondo criteri antropologici, vediamo da un lato il potere e accanto ad esso l'altra esplosiva espressione del popolo greco: l'arte. In che rapporto stanno ora tra loro, quali erano le loro relazioni? Prescindiamo dal fatto che molti artisti abbandonarono la loro patria, amareggiati, ostili, delusi: questi sono tratti individuali. Dimentichiamo anche che Fidia morì, a quel che sembra, in prigione perché avrebbe sottratto dell'avorio. Non consideriamo nemmeno le crisi e le catastrofi interne, le rivalità delle singole scuole e strutture, ma consideriamo la graduale, secolare preparazione all'ultimo stile, quello decisivo, quello classico, il suo apparire nel periodo della dissoluzione e poi la fine. Se consideriamo ciò, vediamo lo

spirito dorico inserire nello Stato, sotto la protezione della sua forza militare, la pratica artistica greca e portarne i principi per tutta la Grecia - e questo contributo del potere è enorme —; ma che quell'arte semplicemente esistesse, che abbia potuto seguire questo sviluppo, tutto ciò fu naturalmente un fatto tipico della razza, della specie, del libero gioco del gene, questo fu, come fenomeno complessivo, l'erompere così grandioso di un nuovo elemento umano che dev'essere considerato qualcosa di assoluto, di autonomo, un caso di autoaccensione, non provocato da nulla, da nessun dio e da nessuna potenza. Lì si può vedere l'uno accanto all'altra, il potere e l'arte, probabilmente è bene per tutti e due farlo fino in fondo: il potere come l'arpione di ferro capace di trarre a forza alla luce il processo sociale, mentre la società senza Stato, nel *bellum omnium contra omnes* della natura, non è addirittura in condizione di metter radici in misura apprezzabile al di là dell'ambito familiare (Nietzsche). O, secondo Burckhardt: «Solo su di esso, solo sul terreno reso sicuro da esso possono prosperare civiltà di rango superiore». A proposito di Sparta troviamo in lui un'altra frase particolarmente grandiosa: « Il formarsi di una nuova potenza non è mai avvenuto con delicatezza, e Sparta, perlomeno, è divenuta veramente tale, in rapporto a tutto ciò che viveva intorno; però essa ha potuto anche imporre a tutto il mondo colto di prender nota di lei fino alla sera dei suoi giorni, tanto grande è l'incantesimo di una volontà potente, pur su tardi millenni, anche senza che vi sia l'aiuto della simpatia».

La cosa si può forse esprimere così: lo Stato, il potere, purifica l'individuo, filtra la sua sensibilità nervosa, lo rende cubico, gli procura una superficie, lo rende capace di

arte. Sì, forse questa è l'espressione: lo Stato rende l'individuo capace di arte, ma trasformarsi in arte, questa non è cosa che il potere possa mai fare. Potere e arte possono avere esperienze comuni di carattere mitico, popolare, politico, ma l'arte rimane per sé il mondo alto e solitario. Essa rimane autonoma e non esprime che se stessa. Ché se ora ci rivolgiamo alla sostanza dell'arte greca, il tempio dorico non esprime nulla, appunto, non è comprensibile, e la colonna non è naturale; non accolgono in sé una concreta volontà politica o culturale, non sono né possono essere paralleli a nulla, ma l'insieme è uno stile, cioè, visto dall'interno, è un certo senso dello spazio, un certo panico spaziale, e, visto dall'esterno, sono determinate impostazioni e principi per rappresentarlo, esprimerlo, cioè per evocarlo. Questo principio rappresentativo non ha più origine, come la politica o il potere, direttamente dalla natura, ma dal principio antropologico, che apparve più tardi, solo allorché era già presente la base naturalistica della creazione. Si può anche dire che esso prese coscienza come principio attraverso un nuovo atto creativo, diventò entelechia umana, dopo che già aveva spinto innanzi, come potenza e come attività, la formazione e la strutturazione della natura. L'antichità, questa è poi la nuova svolta, l'inizio di questo principio, diventale un movimento di reazione, divenire «innaturale», movimento di reazione contro la pura geologia e vegetazione, divenire stile in via di principio, arte, lotta, infusione di un essere ideale nella materia, studio profondo e poi dissolvimento della materia, isolamento della forma come elevazione graduale della terra. Diventa espressione, e in questo senso hanno concepito l'antichità anche tutti coloro che hanno creato e

interpretato l'ambito della cultura occidentale e che dall'antichità si sono fatti guidare in modo decisivo: Nietzsche nel suo spirito complessivo: il suo titanico sollevare i pesanti blocchi naturali, scienza, morale, mentalità, istinto, sociologia - tutte queste «malattie tedesche del gusto» - su nei regni della luminosità, della gaia scienza, nella scuola della guarigione attraverso ciò che v'è di più spirituale e di più sensuale; il sollevare l'introversione nazionale, ciò che nella politica vuol essere legato a una « Weltanschauung», su nella dimensione spaziale e imperiale, si può dir anche nella dimensione della potenza, della doricità; il sollevare l'elemento religioso dall'ideologia puritana e passiva in quella ordinata ed estetica perché ordinatrice, - si può esprimere la cosa anche in termini geografici: passaggio dall'elemento nazareno alle sue interpretazioni preferite: l'elemento provenzale e ligure; il sollevare la pura utopia biologico-razziale, come frutto tardivo del mondo morale al tramonto, a quella cosciente della forma, recante l'impronta dello spirito, disciplinare. E con tutto ciò, mai la forma come estenuazione, annacquamento, vuoto nel senso tedesco-borghese, ma come l'enorme potenza umana, la potenza in assoluto, la vittoria sul nudo dato di fatto e sui rapporti reali di carattere materiale, appunto come l'elemento occidentale, il superamento, lo spirito reale dotato di autonome categorie, la conciliazione e la fusione della frammentarietà. A voler esprimere Nietzsche in un'unica frase, questa potrebbe essere solo la sua più profonda e più carica di futuro: «Solo come fenomeno estetico mondo ed esistenza sono eternamente giustificati». Ma quest'idea è ellenica.

Ma anche Goethe lo possiamo ritrovare qui. La sua Ifigenia, da un punto di vista obiettivo e politico, è assolutamente innaturale. Che uno a Weimar se ne stia in mezzo a gente di corte e a buoni borghesi e componga versi potenti sulla via della morte, canto delle Parche e sinistra evocazione dei Tantalidi, per questo grado di innaturalità non ci sono parole. Nessuna cosa radicata in quella terra spinge verso di lei, nessun problema in discussione giunge fino a lei, nessuna ovvia causalità si cela dietro a lei; qui sono all'opera leggi estetiche remote, intime, sublimi, che fin dall'antichità son divenute proprie della specie. Che siano esse poi a vincere e a dar luce e a sopravvivere al tempo, ha il suo motivo nel fatto che esse occupano una posizione centrale nel principio antropologico, nel loro carattere di centro di gravità, nel loro carattere di asse, fuso della Necessità: l'uomo è la razza con stile. Lo stile è superiore alla verità, porta in sé la prova dell'esistenza. La verità deve essere sottoposta a esame, è un insieme di strumenti per il progresso. « Il pensiero è sempre il discendente della necessità » dice Schiller, nel quale constatiamo infatti un coscientissimo spostamento dell'asse dall'immagine morale del mondo a quella estetica; egli sostiene che il pensiero è sempre vicino a ciò che è funzionale e al soddisfacimento degli istinti, vicino alle asce e vicino alla stella mattutina, è natura, ma nella forma è lontananza, è durata. Dove c'è l'albero della conoscenza, là è sempre il peccato originale, dice questa concezione del mondo: spaccatura, sollevamento, cacciata -: arte è la conservazione della specie da parte di un popolo, la possibilità di una definitiva trasmissione ereditaria. Il cancellare tutte le tensioni ideologiche ad eccezione di una: arte e storia,

questo lo videro anche i romantici: di Novalis è la straordinaria formulazione: «Arte come antropologia progressiva».

Le epoche terminano con l'arte, e il genere umano terminerà con l'arte. Dapprima i sauri, i rettili, poi la specie capace di arte. Fame e amore, questa è paleontologia, anche tutti i tipi di sovranità e di divisione del lavoro esistono tra gli insetti; qui, questi esseri hanno creato dèi e arte, poi solo arte. Un mondo tardo, costruito sulle fondamenta di fasi precedenti, forme primordiali dell'esistenza, tutto in esso giunge a maturazione. Tutte le cose si capovolgono, tutti i concetti e le categorie mutano il loro carattere nell'istante in cui vengono considerati sotto l'angolo visuale dell'arte, in cui essa viene posta a confronto con loro, loro con essa. L'uomo, la figura ibrida, il Minotauro, eternamente nel labirinto in quanto natura e cannibale in forme raffinate, qui egli è puro come un accordo e monolitico nelle altezze, e strappa dalle mani a quell'altro la creazione.

Noi guardiamo al mondo dorico, ai popoli dotati di stile, noi tendiamo ad essi l'orecchio, e anche se sono passati e il loro tempo è compiuto, anche se le stirpi son cadute e il sole delle colonne è caduto, per illuminare terre nuove, mentre sulle antiche fioriscono solo i campi di asfodeli, pure essi gridano ancora dal profondo, da cocci, strutture murarie, bronzi ricoperti di conchiglie che i pescatori hanno strappato sul fondo del mare da relitti di navi predatrici — gridano ancora ai posteri una legge, la legge dei precisi contorni, una legge che non ci parla mai in maniera così travolgente come dalla stele del corridore morente, fine del sesto secolo, attica, Atene, Theseion, - dal fondo dei suoi movimenti biologicamente impossibili,

stilizzagli solo nel marmo pario. Una legge contro la vita, una legge solo per eroi, solo per colui che lavora il marmo e che fonde le teste ricoperte d'elmo: «L'arte è più che la natura, e il corridore è meno che la vita», cioè ogni vita vuole più che la vita, vuole contorni precisi, stile, astrazione, vita approfondita, spirito.

Ogni piacere vuole eternità, diceva il secolo passato, il nuovo continua: ogni eternità vuole arte. L'arte assoluta, la forma. Ma « tutto ciò che è bello è difficile, e chi gli si avvicina deve combattere nudo e solitario con le sue figure» - questo è il primo verso dorico; anche lui deve naufragare: questo è il secondo verso dorico. Rimangono solo le leggi, ma esse sopravvivono alle epoche. E ci ricordiamo del grande poeta di un popolo straniero postgreco che credeva alle norme della bellezza, che sono come i comandamenti di un dio, che in ciò che è creato conservano l'eterno. La visione di alcune colonne dell'Acropoli, disse, gli faceva intuire ciò che si potrebbe raggiungere, di bellezza imperitura, con l'ordinata successione di frasi, parole, vocali. In verità egli non credeva, infatti, che in arte ci sia una forma esteriore.

SUL TEMA STORIA

I

Il principe di Talleyrand ha svelato il semplicissimo mistero della sua complicatissima politica con le parole: «Soprattutto non troppo zelo». Noi cogliamo frutti troppo acerbi e impediamo con la nostra impazienza lo sviluppo delle cose. Nessuna parola si trova più spesso fra i motti di Napoleone, a proposito di situazioni politiche e strategiche, che la frase piuttosto volgare: «La pera non è ancora matura». «Ricoprire di vegetazione, non sopraffare» dice Lao-tse, questa è l'atmosfera dello strato più profondo; o l'altra sua frase: «Curare ciò che è capace di attendere e il lento ripercuotersi dell'essere». Il senso è sempre lo stesso, esser maturi è tutto. A chi sta lermo, le cose finiscono con l'arrivare. Gli uomini dai grandi successi esteriori come gli uomini dalla grande esperienza interiore hanno questo in comune, che sorvegliano la propria volontà e avvertono il lento maturare degli oggetti.

Nello stesso senso è da interpretare il fatto che la storia impieghi metodi che finiscono con l'ignorare chi è spiritualmente sveglio e attento. Uno dei suoi tratti più clamorosi nei punti cruciali è l'impiego di microcefali. Il

tipo del pensatore è già divenuto troppo estraneo al mondo degli istinti e dei muscoli per risultare adeguato al moto geologico della storia. Anche Napoleone, all'interno del suo secolo, è un artigliere microcefalo, un capitano con la bandiera — una dozzina di cavalli, sui quali egli stava in sella con le sue cosce ben strette e dava ordini, gli caddero sotto. Mobilità (« Vitesse! Vitesse!») fintanto che si avanzava; dopo uno scacco, rapidissima fuga (Beresina, Lipsia, Waterloo); - mobilità e fuochi d'artificio, scongiuri e castagnole. Ciò che egli ha lasciato, che è sopravvissuto, sono strade militari che girano attorno alle città, e la società nel caos come materiale per i romanzi di Balzac. Alessandro e Alcibiade non saranno stati niente di diverso, tipi di puro movimento, domatori di cavalli, nuotatori, attraversatori di guadi — leggende per la durata di alcune generazioni, feticci, immagini. Essi non restano in vita in forme durature per quel che han marciato e corso, proclamato e sudato; a tenerli in vita, loro e i loro popoli, sono i fregi degli artisti dello scalpello, i cori delle Eumenidi che col tacito sangue della vittima tengon lontana la sventura dal paese, le «parole orfiche » e le Illusioni perdute. Tutta la storia, la storia della razza bianca, è la via delle perdute illusioni sulla gloria dell'eroe e sul mito della potenza. Questa pera ora diventa matura, si fa gialla la sua buccia, si fa dolce il suo succo, la sua festa viene allestita.

L'eroe e la media -, un incontro emotivo! «Dove tu non sei, non posso esserci io» — melodia alla Lehàr, e questo « paese del sorriso » si chiama storia — un sorriso, comunque, sui cortei di cadaveri e una storia illuminata solo dall'oro e dal rosso purpureo di generali

spiritualmente semplici, ben pagati, moralmente indifferenziati. La qualità di un esercito riposa sulla vanità e la povertà dei suoi ufficiali inferiori. E questo a spingerli avanti, e, terzo, il fatto che non hanno imparato una professione di tipo superiore. «Ah, lei legge libri,» disse un alto grado «io non l'ho mai fatto; sigaro, liquore, bacio con la lingua, e la domenica naturalmente in chiesa, ma libri, - cioè, sulla regina Luisa ne ho letto uno». Questo alto grado era, in mezzo a tutti gli altri, una persona dabbene e moralmente onesta. Si incontrano anche generali di alta statura spirituale, ma sono rari, non danno l'impronta alla classe, piuttosto sono sospetti. Quasi nessuno ha visto in tempo di pace un altro Paese o parla una lingua straniera, — anche la nobiltà si estingue, la si lascia cadere - sui campi di battaglia; ora sono aristocratici i «dodici palchi di corna», errori di ortografia raccomandano i giovani cadetti. Far saltare in aria, espugnare bunker, spingere avanti teste di ponte, abbattere a ferro e fuoco, affondare, distruggere -: annientare, annientare, annientare; - per queste imprese le fronde di quercia e i brillanti, questo è il modo in cui lo Stato cerca di attirare la gioventù. Educazione significa: idoneo all'assassinio; capo: perfido e astuto. E assolutamente impossibile scoprire perché la natura lasciò perdere gli avvoltoi e le iene e il sesto giorno della creazione non insisté con gli sciacalli ma creò il volto sul quale scorrevano le lacrime e che si sollevò.

E il grande drago venne vomitato fuori -: Genghiz Khan, che ne assassinò sette milioni, gli Spagnoli in Messico, il nostro «movimento di risanamento» in Oriente - non c'è risposta alla domanda chi più abbia distrutto patrimonio umano: gli elementi o la storia. Anche se si aggiunge la morte naturale, la quota volontaria dell'uomo rimane

sostanziale e molto considerevole. La volontà, intatta ed evidentemente intangibile, in nome di Baal, in nome di dèi locali, di gerarchetti mitizzati, di idealizzati masnadieri appartenenti a un certo clan, in nome di allucinazioni, feticci, frasi — tutto questo pone la geologia antropologica della distruzione accanto a quella degli elementi in una percentuale assai alta. I Tedeschi ridesti ambiscono, almeno in questo senso, a un primato antropologico: «Il Reich!». Il criterio di misura per l'uomo tedesco è il soldato morto sul fronte orientale. Chi mangia serve il nemico; chi è vivo è con ciò stesso un traditore della patria. Riposare sfracellato al vallo dei Tartari presso Kerc —: allora è pieno il senso, allora è «esemplare», allora gli Asi lo trascinano e la tomba nel Busento mormora attraverso i secoli la sua fanfara ducale, il suo canto gotico.

Non si tratta di punti di vista, opinioni, diversa visione del mondo, si tratta di un determinato tipo di costituzione. Il nazionalsocialismo aveva ragione nel volere sterminare un determinato tipo e nel voler diventare esemplare in questa operazione, per quanto gli potesse riuscire. Noi non puniamo errori e reati, insegna la sua filosofia del diritto, noi perseguiamo dei tipi. Di quale tipo si tratti, lo descrive nel suo libro un professore d'università, Erich Jaensch: «Il tipo negativo». Il tipo negativo è «il tipo della dissoluzione», e cioè tutto ciò che si contrappone alla « gagliarda forma giovanile » e all'educazione del carattere che deve portare al «Noi in maturazione». La «donna picnica piena di sentimento» (gambe corte, anche larghe, «gravidanza totale») è la figura ideale. C'è una Venere di Wöllersdorf, una Venere dell'età della pietra, malproporzionata ma colossale

quanto a parti posteriori e genitali, questa è la forma stilistica di maggior pregio biologico, essa ha il giusto nucleo d'integrazione. Tutto il resto è disintegrazione, dissoluzione, qualità scadente, arrangiamento finale. In Jaensch questo viene chiamato il «Tipo S». Jaensch era direttore dell'Istituto di antropologia psicologica dell'Università di Marburg. Egli rappresenta la scienza del terzo Reich. Sua è la preclara espressione che definisce il nazionalsocialismo come «movimento di risanamento». Il tipo della dissoluzione è ricondotto da Jaensch, senza alcuna motivazione scientifica, all'infettamento dell'umanità moderna per opera della tubercolosi. Il bacillo di Koch - da esso decadenza, colpo di pugnale, epoca dei sistemi. Nei limiti in cui ciò non era réclame per il film di Jannings, si può spiegare la cosa solo rifacendosi all'odio di Jaensch per Thomas Mann — l'incarnazione, ai suoi occhi, del Tipo S — e per La montagna incantata. Il tipo che altri, contro Jaensch, ebbe a cuore per tutto il tempo di dissolvere, era sostanzialmente più vicino alle figure di George Grosz che alla donna picnica pronta alla concezione.

II

Il movimento di risanamento! «Per un occhio — due, per un dente - tutta la mascella», questo era il tema del loro risanamento, contro i giudizi morali si levava il loro sentimento. Adorazione della potenza, e non importa se essa rappresentava la mentalità più volgare, più stupida, più sciacallesca, purché fosse la potenza: il Fuhrer ha comandato, noi ubbidiamo! Mascalzoni nati e assassini

ben addestrati, - tutto ciò che in essi non rientra in questi due concetti è pianta ornamentale, arabesco decorativo. Di queste decorazioni si circondano volentieri, ad esempio Goebbels parla incessantemente d'arte, la cosa fa lo stesso effetto come se i lombrichi dicessero: «Che specie svelta che siamo! Giusto ieri ho visto un uccello, per avanzare doveva muovere le ali». Il grosso maresciallo del Reich, con decorazioni e medaglie dalla tiroide alla milza, se non riesce ad andare avanti nei suoi discorsi, vi intercala sempre un « che cosa enorme, amici miei » - in realtà è enorme ciò che questo movimento ha apportato al singolo: castelli di caccia, riserve di camosci, isole nel Wannsee, persino spostamenti di autostrade per i camion-frigorifero dei fornitori -, un vero risanamento è derivato, per alcuni, da questo movimento risanatore!

La Germania ha fatto uscire alla luce le sue bestie, scrisse Heinrich Mann poco dopo il suo esilio, ma tutto ciò che i fuoriusciti scrivevano, qui non ci bastava. Erano le bestie o erano i Tedeschi, continuavamo a chiederci, quelli che qui si risanavano? Molto sospetta è in questo senso l'idea della redenzione che attraversa i loro drammi musicali e teatrali. Tannhäuser e le sue varianti, Olandese volante, Parsifal, non il Faust, ma i motivi faustiani —: prima si comportano come i porci, poi vogliono essere redenti. Da una qualche potenza «superiore» che a essi perdona il loro testardo agitarsi e guizzare da tutte le parti da «puri folli». A loro non viene in mente di tenersi in ordine da soli o di riportarsi a una forma per mezzo di un'idea di educazione interiore, inserendosi in un principio morale o in una ragione profilattica, loro hanno i loro «impulsi», questo è faustiano - e poi vogliono essere redenti.

Anche l'atteggiamento dei loro capi, ancora in anni di pace, insiste Heinrich Mann. Eccoli lì a sedere, su invito di Goebbels, alla riunione solenne della Deutsche Akademie. I grandi direttori d'orchestra, i professori ordinari di filosofia o fisica, i senatori onorari che vengono ancora dai vecchi tempi decenti, personaggi insigniti della croce Pour le mérite della classe per la pace, presidenti della Corte suprema del Reich, eccellenze imperiali, editori, romanzieri « graditi », studiosi di Goethe, curatori di monumenti, attori di Stato, intendenti di teatro, il rispettabile commerciante: e tutti senza eccezione si lasciano sommergere tranquillamente dalle chiacchiere antisemite del ministro. Si agitano interessati di qua e di là, muovono le braccia, - da non molto la facoltà di lettere ha radiato Thomas Mann dalla lista dei dottori honoris causa, la facoltà di scienze naturali ha mandato in campo di concentramento uno studioso di questioni razziali che non aveva accettato gli idioti teutonismi; ognuno dei presenti sa che uno dei più nobili ecclesiastici, già comandante di sottomarini con dodici crociere di guerra, viene torturato nel campo di concentramento perché ha insegnato che Dio è più grande di questo Hitler; ognuno degli scienziati che stanno ad ascoltare è al corrente che si dà retta ai portieri e ai capifabbricato per sapere se uno studioso che abita nel loro distretto è degno di ottenere una cattedra; tutti quanti, senza eccezione, vedono i camion sui quali i bambini ebrei, tirati fuori dalle case davanti agli occhi di tutti, vengono scaraventati prima di scomparire per sempre: opera di questo ministro -: tutti quanti muovono le braccia e applaudono questo Goebbels. Eccoli lì a sedere: gli agnati delle antiche famiglie da cui uscirono Novalis, Kleist, Platen, la Droste-Hulshoff, a

fianco a fianco con i discendenti delle numerose grandi stirpi di parroci da cui per quattrocento anni, cinquantadue volte l'anno, era predicato il comandamento dell'amore, a spalla a spalla col rispettabile commerciante la cui legge dovrebbe essere mantenere la parola e rispettare il contratto: contribuiscono a uccidere gli ebrei e si arricchiscono dei loro patrimoni, aggrediscono piccoli popoli e li spogliano di tutto come se fosse la cosa più naturale — e ora « nel più profondo » e « in definitiva » e « in tutto e per tutto » collaborano all'opera di purificazione culturale. Nessuno si sente legato a una qualche tradizione, a una qualche discendenza di natura familiare o di pensiero, a un qualche atteggiamento avito, retaggio avito —, ma il tutto lo chiamano razza. La Deutsche Akademie! Non uno che si alzi in piedi, sputi sulle piante ornamentali, calpesti i vasi con le palme e dichiari che è inammissibile affermare che attraverso queste disgustose volgarità plebee una qualche oscura sostanza nazionale cerchi di arrivare faticosamente alla luce; qui sono in azione esclusivamente gli organi popolari di escrezione, attraverso questo megafono la nazione se la fa sotto —: nessuno si muove, i grandi direttori, i decorati Pour le mérite della classe per la pace, gli studiosi di rango internazionale, il rispettabile commerciante, — tutti battono le mani.

Una parte speciale l'hanno di nuovo le scienze naturali. La scienza della costituzione fisica si occupa a fondo del tipo eroico, segnala che tutti possedevano la struttura atletica o leptosomatica (solo Napoleone era un tipo picnico) e che tutti avevano una pressione troppo alta. Aggiunge con innocenza - ma nello sfondo scintilla la medaglia Goethe o la targa dell'Ordine dell'Aquila — che

fra loro c'è un numero sorprendente di tipi asessuali o omosessuali. La medicina studia le connessioni (la malattia biliare di Moltke e la sconfitta alla battaglia della Marna); tutti fanno ressa con i loro lavori, tutti vorrebbero avvicinarsi alla vita eroica, parteciparvi, perlomeno porsi in mezzo alle sue esaltazioni, che evidentemente sono avvolte da qualche cosa del fascino tellurico della sessualità. La biologia moderna inoltre, di per sé completamente incapace di far uscire dal proprio grembo un'idea metafisica, ma tanto più bramosa di aggregarsi e di abbandonarsi senza dar nell'occhio, aggiunge a proposito degli eroi: «in ogni caso la loro meta è veramente cosmica» («Medizinische Klinik», 1943, fascicolo 4). Il ginecologo non vuole mancare, collabora all'allevamento dell'eroe. Nei matrimoni senza figli, dopo esame da parte degli uffici del partito, si deve procedere per mezzo della fecondazione artificiale («f.a.»). La «via d'acqua» deve essere sostituita dal «trasporto aereo». Tutti gli uomini alla bacinella da esperimenti e alla siringa sterilizzata a secco, con lungo ago senza punta! Si deve rimettere in uso l'«aiutante della fecondazione» degli antichi Germani, sotto forma di un terzo che fornisce lo sperma; questo geniale suggerimento la ginecologia l'ha tratto dal libro di Darré sul fondamento vitale della razza germanica.

Il compositore di un oratorio Ruth si fa avanti con una rielaborazione aderente ai tempi, Ruth l'ha trasformata in Li e l'azione non la fa più svolgere sui campi moabitici di Boa, ma nelle risaie della Cina - molto spiritosamente ha dato ora all'opera il titolo di Canto della fedeltà. Un poeta di ballate chiede al ministero della Propaganda il permesso di sostituire ai testi heiniani dei Lieder di Schubert parole di suo pugno più vicine alla sensibilità popolare - iniziativa

che la stampa trova assai opportuna. «Gli ebrei» — dicono i militari quando gli Americani sbarcano nell'Africa settentrionale. I sonniferi, dicono i farmacisti che si son fatti una coscienza popolare, sono antirazziali, la vescica deve sgobbare fino a che si svuota, allora Morfeo si deciderà a scendere. No, è tutta la Germania, tutti si uniscono in questo movimento di risanamento, in questo grande movimento spirituale che porta a Lodz il Conte di Lussemburgo e a Stavanger la commedia Kollege kommt gleich, che fa rintronare contro il Partenone le note della marcia Panzer rollen nach Afrika e getta un busto del Fuhrer sulla spiaggia di Siracusa. Quello che i Tedeschi chiamavano idealismo e attribuivano in modo così particolare a se stessi non è mai stato altro che mancanza di educazione alla forma e di capacità analitica. Ora però era diventato un'orgia d'impantanamento, una vera febbre di palude, sulla quale i Goebbels e i Fritzsche hanno lautamente guadagnato ma che ha reso non poco anche agli Jaensch, ai Silex e ai Blunck. Qui non tanto si è fatto di necessità virtù quanto del lassismo morale una sicura fonte di reddito, delle estorsioni ville in campagna, in cui tutto ciò che ornava le pareti era furto dai musei — l'insieme l'hanno chiamato nordico.

No, si deve riconoscere, non sono state le bestie, è stata la Germania a esprimere in questo movimento la propria identità, e adesso il nostro sguardo cade ancora, con rammarico ma inevitabilmente, su un gruppo particolare, un gruppo di figure vive: atteggiamento da élite, vita di vespa, non carne da cannone, signori squisitamente equipaggiati in porpora e oro. Ovunque si trattasse di organizzare un'aggressione, di rendere stabile una

violazione del diritto, di appoggiare massicciamente una
fellonia politica o di cacciar via un ufficiale di vecchia
mentalità e vecchia qualità per poi occuparne il posto o di
tradire la vecchia bandiera di guerra, di sabotare la vecchia
concezione dell'onore, ovunque servissero esperti in
effrazioni ed esplosioni per uno scasso in grande stile - lì
c'era sempre un generale e diceva: Signorsì!

L'esercito tedesco è stato fino al 1938, all'interno della
Germania nazista, l'ultima élite e l'ultimo nucleo dotato di
un solido fondamento. Entrare nell'esercito rappresentava,
come dissi allora, la forma aristocratica dell'emigrazione.
Con l'espulsione del colonnello generale barone Von
Fritsch cominciò la fine. Quelli che ancora riuscivano a
mantenersi o a venire a galla non erano che creature di
qualcuno. Alla fine apparve quell'ordinanza secondo la
quale nelle note caratteristiche degli ufficiali si doveva
indicare non solo se l'interessato aderiva all'ideologia
nazionalsocialista, ma anche se era in grado di diffonderla
in modo travolgente. Questa divenne la premessa
indispensabile per la promozione —: lì c'era un generale e
diceva: Signorsì!

Un generale vuole giurare: a chi, è secondario, allora è
felice, il resto si compie poi meccanicamente. C'è gran
rapporto al Gran Palazzo. Egli si avvicina: il faraone e i
suoi favoriti, il suo volto è grasso, bruno, soddisfatto;
potrebbe andare a spasso in pantofole, con un bassotto,
per i giardinetti di periferia.

Ecco, le porte a due battenti si aprono. «Miei signori...».

Quelli cui è rivolta la parola si mettono sull'attenti,
tirano indietro le parti sporgenti del corpo, allineano le
panche.

«Signori generali, fra breve aggrediremo ancora un altro popolo, è piccolo e quasi senz'armi, la vittoria sarà con le nostre bandiere...».

Soddisfazione fra i generali.

«... se contro ogni aspettativa un avversario armato dovesse accorrere in aiuto, - qualche considerazione tattica! Il valore materiale dei paesi confinanti è di marchi diecimila per jugero, nell'Avenue de l'Opéra e sui docks di Bona è sensibilmente superiore: perciò, bombardieri da quattro tonnellate solo sui centri di produzione!».

Economia politica, pensano i generali, testa geniale!

«Invadere! Iprite su quei nidi di insetti nocivi! Fiamma ossidrica su quelle casseforti! — Il vuoto del campo di battaglia, questo notevole concetto, significa: sagome di qua e di là, niente oggetti! Centrale di tiro! Centrale di tiro - serbatoio degli obici - ghiandola pineale della battaglia — senza rumore strisciano le termiti!».

Sacrificio di se stessi, abnegazione nei generali, tutti lì a suggerire dal parlatore.

«Chiamati non meno che eletti! Il harakiri è stato già ammorbidito grazie al taglio della testa, e fra i cannibali sono stati al massimo i nonni a mangiare ancora carne umana: — il nostro idealismo vuol dire: accerchiare; la nostra metafisica: diecimila colpi alla nuca! Ferrei! Prendere appunti! Parola d'ordine Reginaldo: ore 13.25 cinquanta batterie fuoco a tiro curvo sul Bunker Germinal - -: »

I generali vanno in estasi: vegliare e lavorare in trincea! Immagini, visioni: fare rapporto sul campo di battaglia! Fare rapporto al comandante in capo: caduta di una fortezza! centomila prigionieri! Signorsì, rapporto: inseguimento irresistibile - - rapporto: totale

annientamento - - : battaglia di Canne - ! - rapporto, rapporto, signorsì - -

«Vittoria, signori! Archi di trionfo, quando lor signori torneranno a casa, e fuoco eterno per i caduti! Annientamento! Un'ebbrezza le trincee - prima doppia razione di rum e gli ultimi trecento metri, quando le mitragliatrici debbono tacere, la fanteria - - la fanteria - - !»

Sognanti i generali. Tutti avvolti in un velo di sogno. In una nuvola onorificenze, soprannomi come « il leone di », nastri e corone in caso di morte — più tardi —, alloro e miti -.

Di questi generali molti sono caduti, più che in qualsiasi altra campagna; e, non c'è dubbio, sono caduti con estremo coraggio, senza esitare e senza lacrime. « Il generale comandante attacca, il corpo d'armata segue » - frase divenuta famosa in questa guerra. Non sono rimasti a casa come i gerarchi, le cimici del risanamento dichiarate «indispensabili». Ma se si dà uno sguardo d'insieme sono tutti della stessa risma; ovunque il movimento di risanamento metteva in atto un'infame operazione in grande, lì c'era un generale e diceva: Signorsì!

III

« *La storia è sempre stata così* ». Da quando? Da quando la storiografia tratta solo di guerre, cioè, da noi, contro Schiller e le sue idee sulla storia universale, all'incirca dal tempo di Federico il Grande. Prima le guerre erano come delle arene ampliate, pentathlon prolungati (fra i Greci),

poi tornei che si trascinavano in lungo, sempre questioni riguardanti eserciti di mestiere; tragiche son diventate solo da quando è cominciato l'esercito di leva, preludio del totalitarismo. Si fa gran caso di certi langravi dell'Assia che vendevano i loro sudditi a capitani stranieri — ma che cosa ci fanno nel 1942 i siciliani nel bacino del Donez (per assicurare il prestigio di Hitler), o una brigata corazzata del Brandeburgo a centocinquanta chilometri dal Nilo (per proteggere l'impero di Mussolini)? — volontariamente non ci sono andati di certo. Prima le città greco-romane, poi le dinastie europee, poi le fraseologie popolari -: Sistemi di rapporti (vedi questi).¹

Il contenuto della storia. Vado ad aprire, per istruirmi, un vecchio libro di scuola, il cosiddetto piccolo Ploetz: Compendio di storia antica, medioevale e moderna, Verlag G.A. Ploetz, Berlin, 1891. Apro a una pagina qualunque, è la pagina 337, tratta dell'anno 1805. Vi si trovano: una vittoria navale, due armistizi, tre alleanze, due coalizioni, uno marcia, uno si allea, uno riunisce le sue truppe, uno rafforza qualche cosa, uno avanza, uno occupa, uno si ritira, uno conquista un accampamento, uno si dimette, uno ottiene una cosa, uno inaugura splendidamente qualche cosa, uno viene fatto prigioniero, uno indennizza qualcuno, uno minaccia un altro, uno màrcia sul Reno, uno attraverso il territorio di Ansbach, uno su Vienna, uno viene respinto, uno giustiziato, uno si uccide — tutto questo in un'unica pagina, l'insieme rappresenta senza dubbio la storia clinica di gente pazza.

Pagina 369, anno 1849: uno viene deposto, uno diventa governatore, uno viene nominato capo, uno fa un'entrata trionfale, uno concorda qualche cosa, alcuni giungono alla comune conclusione, uno trasgredisce qualche cosa, uno

depone qualche cosa, uno si decide a qualche cosa, uno proclama qualche cosa, uno abolisce qualche altra cosa, uno divide, uno riunisce, uno scrive una lettera aperta, uno esprime qualche cosa, uno viene in aiuto, uno si spinge avanti, uno dispone unilateralmente, uno esige qualche cosa, uno sale su qualche cosa, moltissime sono poi le cose che in questo anno vengono violate - in complesso da questa pagina risultano: tre armistizi, un intervento, due annessioni, tre rivolte, due defezioni, due sottomissioni, tre imposizioni - è semplicemente impossibile immaginare una specie animale in cui ci sia tanto disordine e assurdità, una specie simile sarebbe da un pezzo scomparsa dalla fauna. Il Ploetz, però, ha quattrocento pagine. A ogni pagina ricorrono gli stessi verbi e sostantivi — da Menes a Guglielmo, da Menfi a Versailles. Ma verosimilmente ognuno degli attori si è creduto unico nella storia.

Lo sfondo filosofico. Le guerre erano faide o spedizioni di rapina in cui le schiere si aggredivano a vicenda, laggiù in Turchia, senza intima partecipazione dei ceti superiori dei vari popoli. Le guerre divennero demoniache solo allorché si fece avanti l'idealismo tedesco, secondo il quale tutto il reale era razionale, e quindi anche le guerre divennero manifestazioni ed espressione dello spirito universale. « Concepire e rappresentare lo Stato come qualche cosa di razionale in se stesso » diceva uno dei suoi principi. « Se la riflessione, il sentimento, o quella qualunque altra figura che la coscienza soggettiva può assumere, considera il presente come qualche cosa di vacuo e lo trascende, è il presente a trovarsi nel vuoto, e poiché ha realtà solo nel presente, è esso stesso solo vacuità » dice un'altra delle sue tesi grandiose. La critica

divenne bestemmia contro lo spirito universale, ogni valutazione peccava contro l'idea che comprende se stessa: «ciò che è, è ragione». Quelli erano i decenni dei cannoni a canne lisce, a causa delle quali gli austriaci perdettero a Solferino e a Magenta contro i cannoni rigati ad avancarica dei francesi: 1859, l'anno in cui poi ebbe luogo la motorizzazione dell'idea: apparve l'opera sull'origine delle specie. Darwin fornì alle schiere combattenti striscioni ed emblemi scientifici: lotta per l'esistenza — selezione dei più forti - sopravvivenza dell'individuo idoneo — ora la marcia di parata si accompagnò al principio di ragion sufficiente. «La vita», «la realtà», «il più forte» — identificati con la ragione, fusi insieme come «selezione», «legge», «storia» ed elevati a filosofia idealistica, assioma scientifico, visione ditirambica di sole e ghiacciai: Hegel, Darwin, Nietzsche —: essi divennero l'effettiva causa di morte di molti milioni di uomini. I pensieri uccidono, le parole sono più criminali di qualunque assassinio, i pensieri si vendicano su eroi e greggi.

Il darwinismo. Io personalmente non credo al darwinismo, non credo nemmeno che esso spieghi in maniera obiettivamente soddisfacente anche solo una frazione della vita. Vedo anzi che in natura si trovano altrettanti segni che parlano piuttosto per il mantenimento della pace e per condizioni durature e per un equilibrarsi reciproco fra individuo e ambiente attraverso processi di adattamento di tipo non conflittuale. Questo pensiero non è affatto nuovo o sorto qui per conto suo. E esposto nel libro del principe Pétr Kropotkin (1904): Dell'aiuto reciproco nell'evoluzione. Oskar Hertwig, già direttore dell'Istituto anatomico-biologico dell'Università di Berlino, embriologo di fama mondiale, aveva dedicato un libro a

queste idee: Contro il darwinismo etico, sociale, politico, un libro che avrebbe dovuto fare epoca, accompagnato purtroppo da una irragionevole postilla: « Sul comandamento dell'ora - 1917». Jakob von Uexküll nella sua Scienza dell'ambiente rende omaggio a idee analoghe. Il darwinismo è un'illuminazione, una prospettiva; e Darwin stesso aveva messo in rilievo che nella sua teoria dava un senso figurato o metaforico a non poche delle espressioni da lui usate. Con «lotta per l'esistenza», per esempio, egli intendeva spesso solo la dipendenza degli esseri viventi l'uno dall'altro e dal loro ambiente. Egli dice: «Una pianta, ai margini del deserto, lotta per la propria esistenza, contro l'aridità, benché sarebbe più appropriato dire che essa dipende dall'umidità». Hertwig commenta: «In questo modo si può rivestire della metafora della lotta qualunque attività, anzi in fin dei conti ogni rapporto di causa ed effetto. Se l'uomo respira, se placa la sua sete o assorbe nutrimento, combatte - per usare il linguaggio metaforico di Darwin - contro il soffocamento, contro la morte per sete o per fame ». Insomma, una questione di parole! Insomma, una delle molte «spiegazioni» di fronte a circostanze di fatto che non c'è bisogno di «spiegare»! Il libro di Hertwig contiene molte altre osservazioni sull'argomento.

Né ciò cambia poi per il fatto che Spengler di nuovo dica: «L'uomo è un animale da preda» e Lange-Eichbaum usi la definizione: «L'uomo è l'animale tragico». Ogni definizione che, nel determinare concettualmente l'uomo, metta in evidenza l'elemento animale, non coglie il dato caratteristico ed essenziale di questa esistenza. L'uomo è un essere che in se stesso e nei suoi concetti deve essere sorvegliato attentamente, ma proprio perché non è una

bestia. Questa vigilanza avviene per mezzo di principi non biologici ma intellettuali; solo là dove lo spirito dell'ambiente sociale e morale non ne è capace, dove non raggiunge il possibile livello dell'esistenza antropologica, lì vengono in primo piano i metodi adatti per le bestie. Non allevamento selettivo ma educazione dovrebbe chiamarsi la legge che tenesse conto di ciò.

Anche la famosa frase di Eraclito secondo cui la guerra è la madre di tutte le cose - frase che agli occhi di tutti i militaristi ne ha fatto il più grande di tutti i filosofi dopo Clausewitz e Bernhardi - non ha mai avuto il senso che le si è attribuito. Egli era infatti uno che negava l'essere in assoluto; il mondo come lui lo vedeva non mostrava in nulla costanza, indistruttibilità, un qualche accenno di durata. Questa era la sua visione fondamentale: ogni cosa ha sempre in sé, dentro di sé, l'elemento contraddittorio. Egli lo diceva con tale temerità che Aristotele lo accusò del più alto delitto di fronte al tribunale della ragione, di aver violato la legge di contraddizione. Questa frase non si riferiva a ordinamenti reali, ma alla coesistenza nella natura delle cose di molte realtà vere, non frutto di divenire, indistruttibili. Era un'intuizione logica, quella che qui si esprimeva, ed era un'immagine in bocca a colui che riteneva l'universo un semplice gioco del bell'eone innocente.

Osservazione personale: Noi non sappiamo minimamente che cosa è quello che si sta rappresentando, su un piano universale, chi o che cosa siamo in assoluto, dove e da dove; lavoro e successo non è possibile porli in una qualche relazione, e neanche vita e morte. Non sappiamo chi o che cosa abbia assassinato Cesare, abbia mandato a Napoleone il carcinoma allo stomaco solo a Sant'Elena,

abbia mandato la nebbia quando doveva avere inizio l'offensiva di Nivelle, chi abbia reso certi inverni così duri e abbia dato ai venti una direzione tale da far naufragare l'Armada. Ciò che emerge è sempre e solo il gioco intricato di forze nascoste. Meditare su di esse, coglierle in un materiale che la terra ci mette tra le mani, in «pietra, verso, canto di flauto», in immagini conchiuse, suscettibili di essere tramandate —: questo lavoro sul mondo dell'espressione, senza attese, ma anche non senza speranza —: altro non ha per noi l'ora presente.

Un gioco dell'eone, un gioco delle Parche e dei sogni! Quali che fossero le schiere che hanno vinto nella storia, questa dottrina non l'hanno mai potuta distruggere! La dottrina del mondo dell'espressione come superato re del nazionalismo, del razzismo, della storia, ma anche di quel dolore dell'umanità e dell'individuo che è nostra eredità innata. Lavorare per una qualche missione interna o tacere per una qualche interna missione, da soli e senza agire, fino a che ritorna l'ora di schiudersi. Non ho visto nulla di più grande di colui che poté dire: dolore e luce, e adorati entrambi; e il cui essere si misurava sulla bilancia i cui piatti si muovono sì l'uno in rapporto all'altro, scendono e salgono, ma essa stessa non oscilla.

Forse le cose più remote sono state le più importanti fra tutte, e durature quelle più dimenticate, ma qualche cosa di determinante è presente, in ciò non c'è errore. Il nichilismo come negazione di storia, realtà, accettazione della vita è una grande qualità, come ricusazione della realtà in assoluto significa un rimpicciolimento dell'Io. Il nichilismo è una realtà interna, e cioè una determinazione di mettersi in movimento verso un'interpretazione estetica, in esso sfocia il risultato e la possibilità della

storia. In questa direzione tende la frase di Illusioni perdute: « Una parola pesa più che una vittoria».

Desideri per la Germania: Nuova definizione dei concetti di eroe e di onore. Eliminazione di ogni persona che nei prossimi cento anni dica prussianesimo o Reich. Affidare a impiegati di grado medio del ruolo superiore la storia come fatto amministrativo, ma sottoporla pubblicamente, quanto a direzione e principio, a un esecutivo europeo. Educare i ragazzi dai sei ai sedici anni, a scelta dei genitori, in Svizzera, Inghilterra, Francia, America, Danimarca, a spese dello Stato.

1. *Sistemi di rapporti* è il titolo di un saggio non compreso nella presente raccolta [N.d.T.].

VITA ARTIFICIALE

I

Anni fa, a Berlino, venne proiettato un film, un film negro, Osanna, in esso si vedevano neri che, per il semplice fatto di cantare collettivamente, cadono in stato di ebbrezza. La premessa di questo fatto si ritrova nella loro natura particolare, il fenomeno in sé accadeva sul piano dei sensi come su quello della coscienza. Cose simili si raccontano pure degli indiani d'America, il «grande canto notturno» è una delle loro feste più importanti, gli uomini si afferrano per le mani, si muovono ritmicamente ed entrano in trance. Caratteristica primitiva è, evidentemente, la facilità del passaggio a uno stato di ebbrezza e a un sentimento dell'esistenza potenziato perché divenuto collettivo. La riunione collettiva provoca questo trapasso per mezzo di riti, movimenti, determinati canti arcaici. E una chiamata della razza. La sua essenza è religiosa e mitica, una stimolante comunione col tutto che potenzia il singolo.

Alle trances rituali, ritmiche e di movimento si contrappongono gli stimolanti e stupefacenti di origine vegetale, la cui diffusione è molto più universale. Parecchi milioni di abitanti della terra bevono o fumano canapa

indiana, infinite generazioni, per duemila anni. Trecento milioni masticano betel, i grandi popoli consumatori di riso preferirebbero rinunciare a questo piuttosto che alla noce di araca, smettere di masticare per loro significa morire. I tre più grandi continenti usano come eccitante la caffeina; nel Tibet si calcola il tempo sulla base di una tazza di tè e della sua efficacia; tè si è trovato fra i resti di uomini preistorici. Prodotti chimici con azione cerebrale, tali da alterare la coscienza - primo rivolgersi dell'uomo primitivo al sistema nervoso. Come l'uomo ne abbia scoperto l'efficacia, rimane un mistero. Qui abbiamo a che fare con un istinto originario e con un segreto. Fra mille radici, arbusti, alberi, funghi, fiori - proprio quello! Verosimilmente innumerevoli uomini primitivi morirono avvelenati prima che la razza raggiungesse la meta: potenziamento, ampliamento — vita artificiale.

Carovane d'oppio attraversano il deserto, Sicone viene ribattezzata Mecone, cioè città del papavero. Sul sarcofago di Arianna dormiente, su lei si china il dio barbuto, il dio del sonno che porta con sé teste di papavero e il corno del papavero. La regina degli Incas prendeva nome dalla miracolosa pianta *Erythroxylon coca*: Marna Cuca; una delle guance degli idoli viene riempita, come segno della loro divinità, con foglie di coca; ovunque si trovano le zucche a forma di bottiglia in cui si conserva, mischiata con calce e cenere vegetale, la foglia come una presa già pronta, la punta del lungo ago con cui la si estrae viene inumidita con la bocca. L'azione di una presa di coca dura quaranta minuti = tre chilometri in piano, due chilometri in montagna — questo è il criterio della dosatura.

Nel rancho dei sognatori dell'Ecuador, sotto le tende, mentre lo stregone batte il tamburo, nelle cantine vuote

che hanno alle pareti sporgenze di pietra come sedili per gli ospiti, durante feste speciali o quotidianamente, con esclusione delle donne o al loro fianco, ha luogo l'incarnazione: la «bevanda nera», l'«acqua bianca», le «pillole della letizia» o l'«erba delle tombe» che apporta la congiunzione con gli spiriti, stadi di eccitazione, stadi di sogno, — si è fuori di sé, ma si sente, si apprende attraverso convulsioni e alterazioni della respirazione, si arriva all'apatia e alla mobilità, come si desidera. Da centri nascosti, dal profondo va salendo: riposare, non muoversi più —: posizione supina, regressione, afasia. Le ore si riempiono della brama saziata di abbandonarsi alla penombra come vita senza sostanza. Chi chiama bestiale questo stato non comprende la situazione: è al di sotto della bestia, ampiamente al di sotto dei riflessi, in direzione della radice, del calcare, della pietra. Non si può parlare di disgusto che sorga alla fine di una razza, né di degenerazione - si tratta di popoli primitivi - ma di qualche cosa di originario: difesa contro la coscienza incipiente, contro i suoi imperativi progetti privi di senso - , alterare quindi i rapporti spaziali, cancellare il tempo, spegnere con un soffio lo scorrere raccapricciante delle sue ore.

Per quel che già c'è di ricordi, attraverso il cervello come organo ordinatore, di elementi di civiltà - dimenticare! Davanti al bistrot questi tipi in serie, questi idealisti proprietari di appartamenti, gente prolifica ormai smussata, curve senza sbalzi, immondezze secondo le regole - ah - gorgon, ancora un bicchiere di cocain-pulque o, per favore, una presa di polvere da fiuto sulle mucose anali o un'impiombatura imbevuta di droga in un dente cariato che si è coltivato proprio per questo - ah - già

cominciano le prospettive, è uno sgorgare incessante da linee incrociate, procede a serpentina e guizzando; - nepente dava Elena agli eroi durante il banchetto, certo un preparato oppiaceo, quando l'atmosfera si raffreddava, o ai guerrieri prima della battaglia — ah, anche la mia battaglia comincia - prima vengono i campi, variopinti come pietre preziose, poi uccelli rossi - *una realtà che viene tutta dalla corteccia cerebrale* - modelli incrociati sono particolarmente frequenti - «dovrebbero vederli gioiellieri e artisti, potrebbero trarne dei modelli », i colori si fanno più raffinati, dalle superfici pendono cordoncini, dalle cose guardano giù miracoli.

L'Io si decompone, i punti di decomposizione sono le prime superfici di concentrazione della droga. Un freddo cosmico, sublime e glaciale, sorge nella struttura, mentre nell'asse centrale si arde; sensazioni di accorciamento e allungamento delle membra, sensazioni di rigonfiamento e di durezza; contemporaneamente affinamento della soglia sensoriale: incalzare d'impressioni, eccitabilità di fronte al mondo esterno, rivolta a qualche cosa di universale, un sentimento universale -: «sentimento meridiano». I sensi si scambiano le loro competenze: «col battito dell'orologio affiora un colore purpureo»; - alternativamente esperienze di fusione e di distacco; incrociarsi degli atteggiamenti dell'Io, sorriso estraneo al sentimento, lacrime senza oggetto. Sensazioni di capacità: «prossima sembra la soluzione di problemi intuiti oscuramente» - «ovunque il giubilo inaudito di una forte armonia» — «Signore, fammi fiorire» — (la cosmic emotion di Bucke).

Un altro: «Una grande tensione mi colse. Qualche cosa di grande mi si doveva svelare. Avrei visto l'essenza di

tutte le cose, tutti i problemi dell'universo si sarebbero svelati. Io ero liberato dai sensi». Passeggiata di un dio lungo il Po. « Luce dorata del tardo pomeriggio». Poi: «Solo bellezza nell'eterno trasmutarsi di forme e colori. Un crescente senso di liberazione mi colse. In esso si doveva sciogliere ogni cosa, nel ritmo stava in definitiva il divenire universale». (A questa conclusione giunge anche Klages, non però in modo così eruttivo, solo alla fine di una lunga vita e con l'aiuto di molti libri. Né la teoria dei quanta dice qualche cosa di diverso).

Strana compenetrazione di fondo, osmosi del magma: «Ho bisogno di tempo per venire a capo della mia visione della vita, che già nella sua nuda ossatura si innalza sulla base di quell'unica frase: Dio è una sostanza». Dio è una sostanza, una droga! Una sostanza stupefacente con relazione di affinità con i cervelli umani. Assolutamente possibile, comunque più verosimile dell'ipotesi che sia una macchina elettrizzante o una larva di tritone di Spemann, sorta per innesto di tessuto di girino nella regione orale...

La complessa costruzione diventa fragile, si vede attraverso le fessure: « Io avevo una stranissima sensazione muscolare. Avrei potuto estrarre dal corpo ogni singolo muscolo separatamente». (Long, long ago! Affiora «l'anima muscolare», il suo contributo al sorgere della coscienza). La corteccia cerebrale perde il possesso, tardi acquisito, di qualità sensorie di tipo specifico (vedere, sentire, odorare, gustare) e risponde in forme di risonanza generale. L'«esterno» ancora non esiste; motivi, senza dubbio, ma motivi di caccia e pesca —: la preistoria della «realtà».

II

Con la formazione del concetto di « realtà » cominciò la crisi, lo stadio premorboso, la sua profondità, la sua esistenza nichilistica. L'arte indiano-giavanese (lo zoccolo di Borobudur) mostrava ancora intorno all'ottocento dopo Cristo l'altro stadio. Dal suo quasi osceno sovraccarico, lussureggiare di membra e forme, dai rilievi senza fine di animali, piante, strutture umane, orsi, fiori, baiadere, eremiti, tartarughe, sciacalli, primati, tutto rappresentato senza esasperazioni, indiviso e inesauribile — gli esseri umani tutti della medesima conformazione fisica tondeggiante, liscia, piena, con teste relativamente piccole, tutti con la stessa figura, tutti nudi -: da tutto ciò parla il *Tat tvam asi*, «anche questo tu sei», della dottrina indiana, parla la promiscuità etica e fisiologica, la monosessualità originaria dell'essere vivente primitivo, che compiva in se stesso formazione del seme, copula e frutto, ma parla anche un mondo interno ancora accessibile a ognuno, sereno, delicato e travolto nella danza, che conosce ancora una coesione, una coesione che si forma in continuo rinnovamento intorno a un nucleo di sostanza spirituale. Da questo sorge il grande canto notturno o diurno, il grande canto dello zoccolo di Borobudur, il canto di mondi prelogici ma ancora capaci di compimento.

Milletecento anni prima di questo zoccolo, nella parte meridionale del nostro continente, cominciò a formarsi il concetto di realtà. Il principio ellenico- europeo dell'agone, del superamento mediante l'impresa compiuta, l'astuzia, l'insidia, i doni, la violenza, principio greco nella figura dell'arena, tardo- europeo in quella del darwinismo

e del superuomo, contribuì in maniera decisiva a formarlo. L'Io si fece avanti, calpestò, combatté, a questo scopo ebbe bisogno di mezzi, materia, potere. Si pose diversamente di fronte alla materia, si allontanò da essa come rapporto sensibile ma le si avvicinò come rapporto formale. L'Io l'analizzò, la esaminò e giunse a distinguere: arma, oggetto di baratto, denaro di riscatto. La chiarì isolandola, riducendola in formule, strappandone via dei pezzi, suddividendola. Di fronte alla delicata sensazione giavanese d'ondeggiamiento risulta evidente la brutalità e bassezza di questo atteggiamento interiore. Fu scontato attraverso la separazione di Io e mondo, la catastrofe schizoide, la nevrosi occidentale del destino: la realtà. Un concetto tormentoso, ed esso tormentò tutti, l'intelligenza di innumeri generazioni si spezzò su di esso. Un concetto che pesò sull'Occidente come fato, con cui esso lottò senza riuscire ad afferrarlo, cui offrì vittime in ecatombi di sangue e felicità e le cui tensioni e fratture non potevano più essere chiarificate da uno sguardo naturale e da una conoscenza metodica che le riportasse all'unità e alla pace di forme prelogiche dell'essere. Kant cercò di introdurre in un determinato punto critico certe garanzie formali, ma con ciò non fece altro che spingere quel concetto ancora più avanti, esso abbracciava ormai solo i risultati dell'analisi causale, compresi quelli degli esperimenti biologici, tutto il resto era creazione di sogno, animismo, arabesco d'origine psichica. Un superamento ci fu, per parecchi decenni, controllabile pubblicamente, solo in Goethe, qui si trattava di una guarigione definitiva, ma era di carattere strettamente personale. A parte lui, nessuno l'ha superato e nessuno può superarlo, anzi il carattere cataclismatico di questo concetto è venuto sempre più in

luce, così per esempio in Nietzsche. Questi prese quella realtà talmente alla lettera che volle «compenetrarla», in maniera veramente fulminante, di idee e pensieri di allevamento selettivo e mandò Zarathustra a « creare il creatore », cosa certo estranea a questo vecchio dualista di Ormuzd e Ariman; lui verosimilmente, dopo uno sguardo al sole impenetrabile, avrebbe osservato il papavero seminato fra i campi di rose di Shiraz e poi toccato leggermente il suolo con la fronte: tu hai dato lo Scire-Teriak e io prendo! Uno Stato poi, un ordinamento sociale, una morale pubblica, per cui la vita è solo la vita utilizzabile economicamente e che non riconosce il mondo della vita artificiale, non può far fronte alle sue distruzioni. Una comunità, la cui igiene e cura della razza riposa come rituale moderno sulle vuote esperienze di statistica biologica, può rappresentare solo il punto di vista esteriore delle masse, per esso può condurre guerre, guerre incessanti, ch  la realt    per essa materia prima, ma il suo sfondo metafisico le resta precluso. Ma ci  che precede tratta di questo sfondo e lo collega con il problema della sublimazione, con le * motions sublimes* di Pierre Janet, e cio  con i fenomeni del potenziamento e con i valori dell'espressione.

III

Si tratta del mitico mondo collettivo come fondamento della vita, come sentimento irriflesso dell'esistenza, dei suoi resti che rimangono ancora in noi e dei processi che li realizzano. Di fronte alla vita tribale dei primitivi che si realizza sulla base di un intimo possesso, di fronte alla

fede, satura di immagini, degli asiatici, non ci può essere dubbio che ciò che i denaturati cervelli europei riescono a realizzare di contenuto vitale nell'esercizio delle loro professioni, nelle loro unioni di interessi, combriccole familiari, gite estive e cosiddette feste, rappresenta quanto di più piatto, più convenzionale, più banale conosca la tradizione storica; i pochi delitti di tipo primitivo che un decennio può trascinarsi appresso non sono sufficienti per tener desta la fede in un patrimonio morale della razza. Soprattutto manca qualunque lavoro pedagogico sistematico tendente a un cosciente potenziamento vitale, proprio perché l'epoca è radicalmente priva di autentici princìpi. Altrimenti tenterebbe, attraverso lo sviluppo di stati visionari, per esempio mediante mescalina o hascisch, di trasmettere alla razza un flusso di conoscenze e di spirito che potrebbe generare un nuovo periodo creativo. O altrimenti arriverebbe all'idea di non limitarsi all'ipnosi - oggi esclusivamente nelle mani di medici analizzatori di cause, addestrati sulla base di concetti normativi - ai fini dell'accettazione positiva della vita come possibilità di utilizzazione nel mondo del lavoro, ma di tentare, attraverso l'ipnosi, la liberazione di funzioni organiche inconsce, cioè divenute prive di presa concreta, nonché di meccanismi arcaici — e ne deriverebbero sorprendenti risultati come intensità di esperienza. La pervitina, invece di essere iniettata a piloti di bombardieri e a guastatori di bunker, potrebbe essere impiegata deliberatamente in scuole superiori per provocare oscillazioni cerebrali. A più d'uno questo suggerimento potrà sembrare aberrante, ma è solo lo sviluppo naturale di un'idea sempre presente nell'umanità. Si tratti di ritmo, di droga o del moderno training autogeno - è sempre l'antichissimo desiderio

umano di superare tensioni divenute insopportabili, come quelle tra interno ed esterno, tra dio e non dio, tra io e realtà - e l'antica e nuova esperienza, sempre fatta dall'umanità, di poter disporre di questo superamento. Il sistematico «pregare secondo il ritmo del respiro» di Buddha, gli atteggiamenti rituali di preghiera degli antichi esicasti cristiani, l'inspirazione imposta da Ignazio di Loyola per ogni parola del Padrenostro, i dervisci, gli yoga, le Dionisie, i misteri - è tutt'una famiglia, e la parentela si chiama fisiologia della religione. La mistica tedesca, secondo Jakob Böhme «l'abbandonarsi dell'io naturale al nulla» (degnò di nota: al nulla, non a Dio), questa mistica che uno studioso moderno ha chiamato «una psicologia della religione quasi sperimentale, del tipo più spinto», non era niente altro che questo — qui si potrebbe quindi parlare di: religione provocata artificialmente.

Tutti questi sono fatti storici, cose largamente sperimentabili, giudicate anche da un punto di vista biologico: fatti psicologici. Pure lo Stato odierno si mantiene totalmente estraneo a tutto ciò. Anzi esso ha istituito recentemente un centro per la lotta contro le droghe, e i suoi biologi si sentono all'altezza dei tempi. Sarebbe difficile spiegar loro che questo centro sta al problema dell'umanità come il portalettere al cosmopolitismo. Inoltre lo Stato non trascurava di far largamente studiare, da fisiologi appositamente incaricati, le possibilità di potenziare a profitto degli alpinisti la resistenza umana alle grandi altezze sotto l'azione di farmaci, ma la possibilità di un potenziamento delle funzioni formali-estetiche non la prende in considerazione. Cura i suoi centri di raccolta del latte materno, in uno dei quali, a Francoforte sul Meno, -

secondo un recente resoconto - milleduecento madri hanno prodotto, mirabile esempio, in due anni diecimila litri e una da sola settecentocinquantatré litri, un'altra, alla nascita del suo sesto figlio, quattrocentosessanta litri. I cervelli potenti però non si rafforzano con il latte ma con gli alcaloidi. Un organo così piccolo, così vulnerabile, il quale è riuscito nell'impresa non solo di affrontare le piramidi e i raggi gamma, i leoni e gli iceberg, ma anche di produrli e di pensarli, non lo si può inaffiare come un nontiscordardimé con acqua d'infiltrazione, cose stantie ne trova già abbastanza. Esistenza significa esistenza nervosa, cioè eccitabilità, disciplina, enorme conoscenza di dati di fatto, arte. Soffrire significa soffrire di coscienza, non di casi di morte. Lavorare significa innalzamento verso forme spirituali. In una parola: vita significa vita provocata artificialmente.

Qui, naturalmente, si presenta subito l'obiezione della nocività, sia per il singolo che per la razza. Droghe, ebbrezze, estasi, esibizionismi psichici, tutto ciò ha per la comunità nazionale un suono d'inferno. Ma questo concetto di nocività rientra, prima di tutto, nel sistema relazionale di «analisi causale» e «biologia» e possiede solo la loro limitatissima validità. Ma anche entro questi limiti non spetta a uno Stato sbandierare tale concetto fintanto che fa guerre nelle quali, in tre anni, vengono uccisi tre milioni di uomini: ciò senza dubbio danneggia gli interessi individuali e collettivi più di quanto non potrebbero esperimenti che mettessero a prova gli effetti potenziatori delle droghe. Non si tratta quindi affatto di nocività, ma di principi e di ciò che si vorrebbe intendere con questa parola. Se si considera poi il concetto di nocività in modo ancor più generale, è estremamente

interessante constatare che danni di carattere generale che colpiscono una razza possono procurarle compensazioni le quali superano ampiamente, quanto a valore vitale, ciò che è andato perduto. Così, per esempio, la perdita del pigmento cutaneo che rese la razza bianca diversa dalle altre rappresentò dapprima - col venir meno delle reazioni protettive contro l'inimmaginabile impeto della radiazione - un indebolimento vitale di tipo pericolosissimo, ma poi emerse in compenso un altro derivato del comune epitelio embrionale originario, dell'ectoderma, e sviluppò quel sistema nervoso, capace di far fronte al pericolo, che è venuto a sbocciare in noi. Sulla base di questo danno, o comunque in successione cronologica, è sorto il cervello dell'uomo bianco. Quando si usa la parola danneggiamento, si devono quindi sempre indicare gli sviluppi successivi. Se e come in questo senso sia mai possibile danneggiare il cervello centroeuropeo, che è sulla via del tramonto, richiederebbe un'ulteriore determinazione.

Quando si tratta del cervello, nessuno arriverà mai a vere conoscenze, in questo campo, se non tralascia di pensare in modo troppo teleologico e troppo a breve scadenza. Il cervello rappresenta l'esempio tipico per illustrare il carattere limitato, da pigmei, delle teorie causalistiche; il cervello ha compiuto la sua strada a passi assolutamente a-causali, nel suo caso falliscono tutte le ipotesi biologiche. Dopo i lavori di Versluys, Poetzi e Lorenz sembra assodato che il cervello si sviluppò attraverso il brusco raddoppiamento dei neuroni con contemporanea ridistribuzione delle regioni corticali. « Mancano gradi intermedi ». Qui non v'è traccia di adattamento, assommarsi di stimoli infinitesimali,

graduale deterioramento e maturazione fino a una trasformazione funzionale, qui ci sono sempre state crisi creative. Il cervello è l'organo delle mutazioni, cioè rivoluzionario per eccellenza. La sua essenza non fu mai contenuto, ma sempre forma; i suoi mezzi, potenziamento; il suo desiderio, stimoli. Questo centro di raccolta di organi regrediti e catacombe portava fin dall'inizio tutto con sé, non si doveva basare su impressioni esterne, produceva se stesso, se lo si chiamava. Non si rivolgeva affatto in maniera preferenziale alla «vita», ma in pari misura a fattori letali, fame, digiuno, camminare sui chiodi, incantare serpenti, magia, elementi bionegativi, morte.

Mens sana in corpore sano era un fiore retorico della casta guerriera di Roma che ha trovato la sua moderna resurrezione in Jahn, il padre dell'educazione fisica, e nelle giubbe di loden bavaresi. Secondo criteri spirituali, il corpo fuori del normale ha avuto un rendimento superiore a quello del corpo normale, le sue qualità bionegative hanno creato il mondo umano e lo sostengono. Davanti a questi criteri addirittura non esiste una realtà, non esiste nemmeno una storia, ma certi cervelli realizzano a certi intervalli, in un sapere che ricorda a ritroso, i loro sogni che sono immagini del grande sogno primordiale. Questa realizzazione si compie in « pietra, verso, flauto », allora sorge l'arte; qualche volta solo in pensieri ed estasi. Una meravigliosa frase da un romanzo di Thornton Wilder caratterizza la situazione: « Veniamo da un mondo in cui abbiamo conosciuto incredibili criteri di perfezione, e ci ricordiamo indistintamente delle bellezze che non abbiamo mai potuto trattenere, e ritorniamo in quel mondo ». Chiaramente qui fa capolino Platone; le

immagini endogene sono l'ultima possibilità che ci sia rimasta di provare la felicità.

PESSIMISMO

L'uomo non è solitario, ma il pensiero lo è. L'uomo è certamente avvolto da una spessa atmosfera luttuosa, ma quelli che prendono parte a questo lutto sono molti ed esso è popolare fra tutti. Il pensiero invece è legato all'io e solitario. Forse i primitivi pensavano collettivamente, gli indiani, i melanesiani, più chiaramente di tutti i negri, qui vari elementi si potrebbero interpretare come frutto di un potenziamento attraverso la partecipazione di massa, ma d'altra parte le figure degli stregoni, mediconi, guaritori alludono, già a questo livello, all'aspetto individuale e isolato di ogni manifestazione spirituale. Per ciò che riguarda la razza bianca, non so se la sua vita sia felicità, ma senza dubbio il suo pensiero è pessimistico.

Il pessimismo è l'elemento della sua creatività. Noi viviamo peraltro in un'epoca in cui il pessimismo è ritenuto una forma di degenerazione. Ci sono stati tempi, per esempio nel quarto e quinto secolo, in cui, pur senza ancora tutti gli effetti delle invasioni barbariche, il pessimismo costituiva una mentalità quasi universalmente ammessa, almeno sul piano teorico. Il sorgere dei cenobi, in Egitto e Palestina, fu opera sua. Del resto fu un movimento di massa: la festività pasquale veniva celebrata

a Tabenna, ai tempi di Gerolamo, da cinquantamila monaci e monache, tutti della regione del Nilo. Dimoravano in nascondigli nelle rocce, in tombe fra mare e paludi, capanne di canne, fortificazioni abbandonate, con serpenti intorno a loro che stavano inginocchiati, i riflessi del deserto intorno a loro immersi nell'estasi - lupi e volpi passavano saltando durante la preghiera del santo. Ciò che li sospingeva era la negazione del mondo, del secolo. Le conseguenze di ciò sono ancora oggi attorno a noi: la più pura religione monoteistica, la letteratura dell'antichità, la filosofia delle idee e delle immagini, in breve: l'Occidente non esisterebbe senza di loro.

Il pessimismo non è un motivo cristiano. Nei cori di Sofocle è detto che la cosa migliore è non esser mai nati, ma che, se tu vivi, la cosa migliore è l'altra, tornar presto là donde sei venuto. Che noi siamo della stessa materia dei sogni lo insegnò, duemila anni prima del cigno dell'Avon, il buddhismo, incarnazione di tutto ciò che il pessimismo ha mai trovato quanto a espressione e contenuto. Il nichilismo moderno vi si ricollega, attraverso Schopenhauer, direttamente. «Spegnersi» - «perdersi in un soffio», «giochi di un illusionista» — «un nulla senza stelle». E quanto mai sorprendente constatare che questa prima forma autentica - si potrebbe dire popolare — di pessimismo che sia apparsa nella storia universale come sistema e convinzione di massa, non si è manifestata nelle caste inferiori oppresse dell'India, ma all'interno del potente brahmanesimo. Da un principato tipicamente tropicale nella sua ricchezza di godimenti e di possesso è uscito lo Sàkyamuni, l'eremita della stirpe degli Sàkya (nato nel 623 avanti Cristo). Ancora più singolare è però che la sua dottrina non volesse annullare mali di un qua-

lunque tipo, stati di sofferenza sociale, morale, fisica, bensì l'esistenza stessa, la sostanza universale dell'esistere. La vita come tale getta quella manciata di polvere nell'aria, nel ciclo del divenire, davanti alla ruota del samsara, insomma spegnerlo, disperdere in un soffio ogni sete di desiderio, — niente dèi, — il nulla. In principio c'è una forma di pessimismo che nega ogni lavoro storico, lo Stato, ogni comunità - un pessimismo esistenziale con dichiarata tendenza verso la distruzione del germe vitale.

E nella tendenza verso la distruzione del germe il pessimismo culmina poi in Schopenhauer: «La pederastia è uno stratagemma della natura messa alle strette dalle sue stesse leggi, un ponte dell'asino che essa ha costruito per scegliere, fra due mali, quello minore». «La vita è un inganno continuato: se ha promesso non mantiene, se ha dato è stato solo per prendere». Qui non c'è né coscienza né incoscienza, né sostanza né casualità, né realtà né sogno, solo cieca volontà senza fondo, incapace di conoscenza. Nello sfondo c'è Schelling, per il quale la testa umana non è che «l'appendice della creazione», l'uomo «una buffa bestia», teste di morto dietro le maschere che fan l'occhiolino, anche le stelle sono piene di ossa e vermi; egli dice: «Tutto è nulla e divora se stesso e si ingoia bramoso, e proprio questo divorar se stesso è la perfida pantomima, come se esistesse qualche cosa, mentre invece, se il divorare si arrestasse a un certo punto, apparirebbe chiarissimo proprio il nulla, tanto che ne dovrebbero rimanere atterriti». Nello sfondo c'è Byron: «Maledizione a chi creò la vita»; «le imprese dei grandi uomini di Atene sono la favola di un'ora, il racconto di uno scolareto». Pierre Bayle: «La storia è una raccolta di misfatti, su mille delitti è tanto se trovi un'azione

virtuosa». Diderot: «Nascere in stato di minorità fra urla e dolori; trastullo dell'ignoranza, dell'errore, del bisogno, della malattia, delle malvagità e delle passioni; a passo a passo, dall'istante in cui si balbetta fino a quello della dipartita in cui si vaneggia; vivere fra birbanti e ciarlatani d'ogni specie; spegnersi fra uno che ci sente il polso e un altro che ci stordisce, non sapere donde si viene, perché si è venuti, dove si va - questo si chiama il dono più importante dei nostri genitori e della natura: la vita». Ci sono i romani: Plinio: «La natura non ha quindi dato altro di meglio agli uomini che la brevità della vita». Marc'Aurelio: «L'essenza dell'uomo è fluida, la sua sensibilità è torbida, la sostanza del suo corpo facilmente corruttibile, la sua anima comparabile a una trottola, il suo destino difficile da determinare, la sua fama cosa insicura». «Sogno ed ebbrezza — guerra e migrazione — la sua fama, oblio». «Effimeri entrambi: colui che ricorda e colui del quale ci si ricorda». « Lo ieri una bolla di sapone, il domani dapprima un cadavere imbalsamato, poi un mucchio di cenere». «La vita viene trascorsa in cattiva compagnia, in un corpo fragile; che cosa, data la sozzura e la corruttibilità delle condizioni di vita, l'eterno mutare di sostanza e forma, l'impossibilità di calcolare la direzione in cui vanno le cose, che cosa in tutto ciò dovrebbe essere ancora degno d'amore e di sforzo, non è ben chiaro». «Unica consolazione, andare verso l'universale dissoluzione». Settimio Severo, riandando con lo sguardo alla strada che aveva percorso da una bassa posizione fino alla grandezza imperiale, tirando le somme: «Omnia fui et nihil expedit»; sono stato tutto, e non è servito a nulla. Carlo V, sulla via di San Giusto: le felicità più grandi che aveva goduto erano sempre state congiunte con tanta

infelicità che in verità egli doveva dire che non gli era mai stato concesso un puro godimento, mai una gioia incommista.

Gli ultimi tre erano imperatori, portavano la corona e il potere del mondo. Evidentemente: chi vuole agire non comprende l'azione, o comunque l'azione si compie diversamente dal sogno: *Omnia fui et nihil expedit*. Spegnersi - perdersi in un soffio -; monaci spagnoli, apritemi la porta! Come si deve però interpretare quella frase degli *Anni di peregrinazione di Wilhelm Meister*: «Una volta che si viene a sapere che cosa è l'essenziale, si cessa di essere loquaci» —, anche questo un volgersi al silenzio, lontani da ogni partecipazione e comunità, una parola di estrema ripulsa; forse anche colui che la scrisse e che confessò a Eckermann che per lui la vita era l'eterno far rotolare una pietra che doveva venir continuamente risollevata, e che lui in settantacinque anni non aveva avuto quattro intere settimane di vero e proprio benessere - sarebbe stato anche lui un pre-nichilista? O che cosa aveva colpito il più strenuo trasfiguratore dell'esistenza, il grande esaminatore dei propri reni e amante dei rendiconti finali, che cosa aveva perduto Nietzsche, perché il mondo divenisse una porta «su mille deserti muti e freddi»; c'è altra spiegazione per questi versi così gravi, col loro titolo Ridotto in solitudine, se non la supposizione della perdita di ogni fede nella collettività, nella possibilità e volontà del forte di procedere verso l'alto, nella biologia, nella razza, nella bestia bionda («Cesare con l'anima di Cristo») — venne forse di qui il crollo, la caduta nel decennale nirvana della degenza in un letto dopo tante gigantesche visioni di allevamento selettivo?

Omnia fui et nihil expedit. Il gioco non vale la candela. *Vulnerant omnes, ultima necat:* «Tutte feriscono, l'ultima uccide», l'allusione è alle ore - iscrizione sul quadrante di una meridiana medioevale. E l'antico orologio ad acqua nel Deutsches Museum di Monaco, la Ninfa che piange con le sue lacrime le ore, i minuti - tutti preludi del nichilismo europeo. In una parola, *il pessimismo è un principio legittimo dell'anima*, un antichissimo principio che ha trovato forme autentiche nella razza bianca e che per mezzo di lei verrà intrecciato al futuro se le rimarrà propria la forza metafisica di incorporare e assimilare, integrare e conformare. In questo senso si potrà anche interpretare quel singolare passo di una lettera di Burckhardt del 1875 in cui è detto che la battaglia cosmica fra ottimismo e pessimismo dovrà essere ancora combattuta. La vittoria, aggiungiamo oggi, si avrà solo nel segno del pessimismo, solo la negazione contribuirà ad aiutare nella creazione di quel mondo nuovo verso il quale urge non solo l'uomo ma anche la natura, nel quale essa avverte la propria metamorfosi: il mondo dell'espressione.

PALLADE

I

Atena, balzata dalla tempia di Zeus, glaucopide, splendente in armi - la divinità senza madre. Palla- de — un inebriarsi di battaglie e distruzione, la testa di Medusa sullo scudo davanti al petto, sopra il capo il fosco uccello notturno ignaro della gioia; — essa arretra un po' e d'un colpo solleva dal campo l'enorme pietra confinaria librandola contro Marte, che tiene le parti di Troia, di Elena; - Venere si lamenta per la mano feritale da Diomede: risa su questo sangue, si sarà graffiata urtando contro una fibbia d'oro nel fare qualche carezza in basso, vicino a una qualche armatura; - Pallade, ancora più in là di Saffo e di Maria, una volta quasi sopraffatta nel buio di una grotta, sempre chiusa nell'elmo, mai fecondata, dea senza figli, fredda e sola.

Pallade protegge i matricidi! Nella votazione è il suo voto a strappare, contro le Erinni, l'assoluzione di Oreste (Eschilo, Le Eumenidi, 458 avanti Cristo, Teatro di Bacco). Atena dice:

«Non genera la madre il proprio figlio,
sol porta e serba la vita ridesta».

Con questi versi ha inizio il cataclisma. Detronizzazione della donna come sesso primario e supremo. Abbassamento della donna a etèra da fecondare. Comincia un'epoca di maledizione. Platone, Eschilo, Agostino, Michelangelo - tutti rappresentano un'età di esecrazione, in parte addirittura pederasti. Il moderno propagatore dello spirito matriarcale si esprime così: «Una splendida vittoria, davvero! Clitennestra ha ucciso il depravato Agamennone che aveva immolato sull'altare Ifigenia, la figlia di lei, della madre, e che al suo ritorno a Micene portava con sé le sue nuove femmine. Oreste, il figlio di lei, ha in seguito ucciso Clitennestra, sua madre, che gli aveva trucidato il padre. Le Erinni si presentavano come accusatrici contro il matricida, Apollo e Atena lo difendono di fronte al tribunale e strappano l'assoluzione. La loro perorazione a favore dell'idea paterna e della liceità del matricidio contrassegna a sufficienza il decadere dei costumi che si nasconde sotto l'affermarsi dell'apollineo principio solare, dell'idea patriarcale nella Grecia classica». «Un'idea poetica contraria alla natura». «Il filosofo poeta (Eschilo) può perlomeno venire scusato dalla sua ignoranza dei fatti biologici». «Lo spirito violento e immorale dell'etica patriarcale». «Uno degli errori più gravidi di conseguenze compiuti dall'uomo civile». Giacché «il matricidio è ben più inespiabile dell'uccisione del marito da parte della femmina, uccisione che si riscontra abbastanza spesso in natura, per esempio fra le api».

Fra le api! L'ape è l'animale prediletto dal paladino dello spirito matriarcale. « Il miracolo sodale- religioso della vita delle api». «Mille metri al di sopra del suolo, dove cantano le allodole e volano le nuvole, lì ha luogo l'accoppiamento.

Lì il fuco più robusto raggiunge la regina, si aggrappa al suo corpo odoroso di melissa e le infonde vita nel grembo per morire subito dopo. E il cielo stesso, per così dire, a fecondare la regina nella solitudine dello spazio azzurro». Così perora il nostro moderno sostenitore del matriarcato. Dopo le api vengono le formiche. «Esemplari di sesso maschile si trovano nello Stato delle formiche solo per breve tempo. Alle attività sociali essi non prendono parte». Infine gli afidi: « Si potrebbe enunciare la legge che tutti gli organismi statali non fondati sullo spirito matriarcale non vanno oltre il principio dei conglomerati di afidi». Gli insetti contrapposti a Pallade!

Iside, Demetra — quelli erano tempi! Ishtar-Madonna, Nostra Signora, con la vacca, il mammifero per eccellenza, come simbolo materno; inoltre la mancanza di un padre come caratteristica di tutti i redentori dell'Asia anteriore - certe incarnazioni di divinità dovettero tornare fino a cinque volte nel grembo materno -; pure anche Diotima si pettinava, dapprima, specchiandosi ancora nel cranio calvo di Socrate, e qualunque cosa egli fosse capace di meditare in quel suo cranio, glielo offriva ogni volta - ma poi il cataclisma! Pallade! Ora il suo grande simulacro di bronzo sta all'aperto fra i due templi. E che cosa combinava Socrate subito dopo, assieme a Fedro, sulla riva dell'Ilisso? Di certo questo non piace alla Grande Madre! Il flusso di vita generatrice, destinato solo al suo grembo, raffreddato dialetticamente fra le mani di vegliardi filosofanti dal volto butterato! (Ah, il nostro patrocinator del diritto matriarcale!).

Pallade, la protettrice del maschio, colei che apporta chiarezza mentre tutto dovrebbe restare humus originario, grembo originario, oscurità originaria, sussurro originario!

Pallade, che fece salire in alto Achille, Teseo, Eracle, che fece salire in alto la forza con sembianze leonine, il muggente toro universale che quando non ottiene subito la giovenca, pensa, per astuzia e vendetta, con le corna e i testicoli! Dapprima pensa in quanto essere che emette profumi e seduce con aromi, vaporatore di essenze cerebrali — fin qui niente da obiettare! Se almeno fosse rimasto toro, essenza profumata, pavone, scimmietta, guardiano delle stalle come Giuseppe! Invece è diventato questo trascendentale soggetto maschile, androcrate maniaco, pederasta del tempio, contro natura, corrotto nei costumi e origine di tutti i delitti! Cherchez l'homme! Perché la società lo lascia fare liberamente? Quello che nella foia è l'essere più infantile e più pericoloso, ancora fa schioccare la lingua e fischia, si gira intorno come il gallo in calore, e subito dopo è privo di ogni freno e va assassinando. Il suo pensiero, originariamente nient'altro che spettacolo, un tubante schiamazzare, un convogliatore di erezioni, riempitivo ornamentale di un sesso fatto per essere soppresso, non destinato ad altro che ad essere collaboratore nell'aprire la porta delle nascite - questo cupo apriscatole, ora si rendeva indipendente con i suoi sistemi, puramente negativi, e con le sue illusioni contrastanti - tutti questi lama, Buddha, uomini-dio, redèi, salvatori e redentori: e nessuno ha realmente redento il mondo — tutte queste tragiche figure di maschi celibi, estranee all'originario humus materico della natura, aliene al segreto senso materno delle cose, involontarie fratture della forza formatrice, ragione impura, «tristi ospiti » cui sono di gran lunga superiori le campagne propagandistiche a base di musica compiute collettivamente da cicale e rane e che nei più alti e più sociali

Stati di animali, negli Stati degli imenotteri, dove tutto sbocca in maniera normale nell'atto dell'accoppiamento, verrebbero dichiarati nemici dello Stato e tollerati solo temporaneamente -, tutto ciò l'ha fatto sorgere Pallade, da Pallade alla schizofrenia c'è solo un passo, - Pallade e il nichilismo, Pallade e la cerebralizzazione progressiva, - sotto quei platani essa cominciò nel grosso, disgustoso cranio di Socrate, in quel cranio i primi rispecchiamenti e le prime proiezioni - ahi, e un tempo rispecchiava i tuoi capelli e le tue labbra, o Diotima!

II

Ciò che vive è qualche cosa di diverso da ciò che pensa. Questo è un dato fondamentale di oggi, con cui dobbiamo fare i conti. Un tempo potrebbe essere stato diverso, da mondi più tardi potrebbe avvicinarsi lucente un'unione siderale; comunque adesso, in quest'ora, essa non esiste. Non solo farci i conti: riconoscere, difendere l'epoca orestea, il mondo come costruzione spirituale, come appercezione trascendentale, l'esistenza come costruzione spirituale, l'essere come un sogno della forma. Tutto ciò è stato duramente conquistato attraverso la lotta, fortemente sofferto, questo e altro ancora. Pallade ha inventato il flauto - canna e cera —, una piccola cosa. Anche il nostro cervello si trova di fronte a una limitazione spaziale. Noi possiamo formare solo centri parziali di ambito molto ridotto; sviluppare prospettive ampie, orizzontalmente e temporalmente, non ci è dato. Sistemare piccoli spazi, dar forma con lo scalpello a superfici grandi quanto il palmo della mano, sintesi

anguste, tesi ristrette —: tutto il resto sta al di fuori dell'epoca.

Una festa in onore di Dioniso, in onore del vino contro la spiga, di Bacco contro Demetra, della congestione fallica contro l'incantesimo dei nove mesi, dell'aforisma contro il romanzo storico! Si è elaborato un testo, carta e macchina da scrivere, pensieri, frasi, ecco il testo accampato sul tavolo. Si ritorna da altre cerchie, ambienti umani, sfere professionali, stivamento del cervello con dati di fatto, lavaggi che reprimono ogni volo e ogni sogno - si torna dopo ore e si vede sul tavolo la striscia bianca. Che cos'è? Un qualche cosa privo di vita, mondi vaghi, un qualche cosa messo assieme con pena e fatiche, messo assieme col pensiero, raggruppato, esaminato, corretto e rimasto miserabile, sconnesso, indimostrato, debole — un'esca, un nulla decadente. Un'aberrazione, tutto l'insieme, una sofferenza della razza, una macchia scura, una confusione dei nessi? Ecco allora avvicinarsi Pallade, mai fuorviata, sempre con l'elmo, mai fecondata, snella dea senza figli, generata senza sesso dal padre.

Si avvicina la legge del freddo, della ridotta comunità. Dal sangue si rinnovano gli animali, ai lombi si esaurisce la natura; dopo di lei — prima di lei nel ciclo delle ore è apparso lo spirito, è sbocciato per la prima volta in un essere creato e l'ha riempito col sogno dell'assoluto. Anche i sogni generano, le immagini intessono, i concetti bruciano cosa e oggetto - cenere la terra, scoria noi. Nietzsche dice che i Greci si rigenerarono e si corressero sempre di nuovo stimolati dai loro bisogni fisiologici, che ciò li tenne in vita — può darsi che sia stato così, ma i bisogni fisiologici di Nietzsche stesso erano la conoscenza, cioè la nuova biologia, richiesta e creata dallo spirito. Dalla

mananza di senso del processo materiale e storico si innalzò una nuova realtà, creata dagli emissari della ragione formale, la seconda realtà, elaborata dai lenti raccoglitori e convogliatori di decisioni del pensiero. Non c'è ritorno. Nessuna invocazione di Ishtar, nessun *retournons à la Grand-mère*, nessuna evocazione dei regni delle Madri, nessuna intronizzazione di Margherita su Nietzsche può mutare minimamente il fatto che per noi non esiste più uno stato di natura. Dove è presente allo stato di natura, l'uomo ha carattere paleontologico e museologico. L'ultimo uomo, il bianco, non è più natura, ha percorso la strada sulla quale l'ha spinto quell'«assoluto reale», divinità, pre-divinità, entità originarie, pre-originarie, *ens realissimum*, natura *naturans*, in una parola: il cuore delle tenebre — egli è uscito dalla natura. La sua meta, magari anche solo una fase di passaggio, comunque la sua missione esistenziale non è più natura naturale, bensì natura elaborata, natura di pensiero, natura stilizzata - arte.

Il mondo dell'espressione! Dinanzi a esso sta Pallade, dea senza figli, tace il nipote di Demetra e di tutti i glutini embrionali, tutto ciò può continuare a riposare nell'oscurità originaria, sulle ginocchia degli dèi. Questi, eterni spiratori d'alito e impastatori di fango, scolopendre e camaleonti, che di nuovo conquisteranno tempo e spazio e i batteri e gli spettri, neanche costoro faranno giocare e soffrire troppo poco i nipoti — a suo tempo! Io però vedo intorno a me gli Achei. Achille, nella vagina la spada: non ancora — o io ti trascino per i tuoi capelli gialli; — Odisseo, l'astuto, lì giace l'isola, tu vai a prendere l'arco di Filottete. Oggi! Questo! Non Oceano, non la desolata massa dei flutti; dove veleggiano le navi,

l'Egeo e il Mar Tirreno - lì! Nipoti! Già ci sono fonti nutritive dalla corrente del Golfo, le meteore forniscono eccellenti e gustose sostanze ricostituenti - il latte dei molluschi è assicurato - Tu volgiti - vai a prendere l'arco - tu solo!

Pallade si arresta, è sera, scioglie la corazza, sfilandosi il giaco con la testa della Gorgone, questa testa in cui sopravvivono il drago babilonese Tiamat e il serpente egiziano Apofi, ma battuti e vinti. E sera, lì giace la sua città, terra pietrosa, il monte di marmo e i due fiumi. Ovunque l'olivo, opera sua, grandi oliveti. Essa sta sul tribunale di allora, il colle di Ares, l'antica rocca delle Amazzoni distrutta da Teseo, il sollevatore del masso. Davanti a lei i gradini dell'altare sul quale si decise la sentenza. Vede le Furie, vede Oreste. Vede Apollo, il compagno nella scena, e le torna in mente l'osservazione di Proteo, il signore delle vacche marine, che in questo stesso posto, non molto tempo dopo - misurato secondo le ore degli dèi - ci sarebbe stato un altro per annunciare la resurrezione dei morti. Clitennestra - Agamennone; uxoricidio - matricidio; idea paterna - idea materna —; uccisi e risorti: tutto nient'altro che un mormorio, nient'altro che idee - anche le idee sono prive di senso come i fatti, altrettanto caotiche, dato che anch'esse ordinano e illuminano solo una piccola parte dell'eone; — valgono solo le figurazioni concluse, le statue, i fregi, lo scudo d'Achille, questi sono senza idee, esprimono solo se stessi e sono perfetti.

Là tra le stelle scorse il corno di Amaltea, la capra cretese che aveva allattato il padre bambino, colombe gli portavano il nutrimento, pecchie dorate gli portavano miele. Ciò che è caotico, ciò che è informe, smisurato, egli

poi lo distrusse, e ancora i Titani, i Giganti, ciò che è senza confini. Quella stella aveva una chiara luce verde, era più pura di Arianna, lì accanto, che Bacco aveva fatto ascendere al cielo nell'incanto dell'amore. Pensò al padre. Rea, sua madre, gli aveva salvato la vita con una pietra avvolta in pelo di capra. La diede da divorare a Saturno invece del pargolo divino appena nato. Quella pietra spesso ricordata! Ciò che viveva e aveva forma aveva guadagnato tempo per giungere nascostamente alla luce! Poi cominciò il suo dominio, e il corso delle cose cominciò a seguire la sua strada. Questa terra in cui la povertà era di casa e non meno l'abitudine ereditata dai padri di conquistare privilegi solo col lavoro e con la saggezza - ora lì i simulacri degli dèi, d'avorio e d'oro, lì ora la bianca, spettrale processione dei Propilei. In tutto ciò si riconobbe, si creò un popolo. Da quanto tempo i raggi di Helios non colpivano più solo dorsi e pinne di esseri con lo sguardo rivolto in basso, ma incontravano un fuoco di risposta, da quando un mortale era giunto, in posizione eretta, a guardare se stesso, interpretava se stesso e, rivolto intimamente a se stesso, a se stesso restituiva il proprio essere in manifestazioni e opere: ora - qui! Pallade si volse e avanzò verso la città. Riluceva di rami d'olivo e di rosse teste di cardo; i giocatori di domani ondeggiavano per le strade, schiere di pellegrini e la massa degli spettatori. Era la sera prima delle Panatenaiche. Quelli delle fonti, quelli delle terrazze montane, quelli dei tumuli sepolcrali nelle paludi intorno a Maratona; quelli che venivano dal mare avevano veleggiato orientandosi sulla lancia folgorante di Atena Promachos, questo era stato il faro. L'indomani sarebbero venuti davanti ai simulacri e alle statue e alle maschere preparate per i giochi. Tutti gli Elleni! Gli Elleni

dei platani, gli Elleni dello scalpello, gli Elleni orestei! Di mezzo a loro scomparve ora Pallade, dea senza madre, di nuovo armata e sola.

NIETZSCHE CINQUANT'ANNI DOPO

A rammentarmi che Nietzsche è morto da mezzo secolo ha provveduto una lettera da Parigi nel gennaio di quest'anno. La «*Révue littéraire* 84» voleva dedicare un fascicolo a Nietzsche e chiedeva un mio contributo. Il mio contributo è stato del seguente tenore:

«A rigore tutto ciò che la mia generazione ha discusso, ha analizzato dentro di sé, si può dire: ha sofferto, si può anche dire: ha spianato come un rullo compressore - tutto ciò si era già espresso ed esaurito nell'opera di Nietzsche, aveva trovato formulazione definitiva: tutto il resto era esegesi. Il suo stile periglioso, tempestoso, balenante, la sua dizione irrequieta, il suo negarsi a ogni idillio e a ogni fondamento di carattere generale, l'aver assunto la psicologia degli istinti, la costituzione organica come motivo, la fisiologia come dialettica - "conoscenza come emozione", tutta la psicoanalisi, tutto l'esistenzialismo, tutto ciò è opera sua. Egli è, come appare sempre più chiaramente, la gigantesca figura dominante dell'epoca post-goethiana.

«Ora vengono alcuni e dicono: Nietzsche è politicamente pericoloso. Proprio da questo punto di vista comunque è ora necessario osservare bene i politici. Sono persone che, quando diventano retoriche, si nascondono

sempre dietro le tesi di spiriti che non capiscono, di uomini dello spirito. Che colpa ne ha Nietzsche se i politici hanno poi preso da lui la loro visione? Nietzsche vide avvicinarsi il pericolo, nel giugno '84 scrisse a sua sorella che gli faceva paura l'idea di quale gente priva di ogni diritto e totalmente inadatta si sarebbe richiamata alla sua autorità. Disse inoltre che avrebbe voluto avere degli steccati intorno ai propri pensieri - "affinché porci ed esaltati non irrompano nei miei giardini". Pure resta degno di nota il fatto che in un certo periodo della sua creazione (Zarathustra) egli fosse sotto la guida di idee darwinistiche, credesse alla selezione dei più dotati, alla lotta per l'esistenza che viene superata solo da chi è più forte; ma egli riprese questi concetti solo per colorire la sua visione, a lui non era dato accendere la propria visione alle immagini delle leggende dei santi. La bestia bionda che poi giunse a incarnarsi, egli non l'avrebbe certo accolta con favore. Come uomo era povero, immacolato, puro — grande come martire e come uomo. Potrei aggiungere: per la mia generazione egli è stato il terremoto dell'epoca e dopo Lutero il più grande genio della lingua tedesca».

Fin qui le mie osservazioni indirizzate alla Francia. Partendo da lì ho cominciato a occuparmi della letteratura su Nietzsche e ho constatato che c'è una tale abbondanza di splendidi, eccellenti libri su Nietzsche, sia tedeschi sia di altri Paesi, che è impossibile studiare anche solo i più importanti. Personalmente trovo che il libro più grandioso rimane sempre quello di Ernst Bertram, Nietzsche, tentativo di una mitologia, pubblicato nel 1918 da Georg Bondi. Il più istruttivo e illuminante è quello di Jaspers, apparso presso de Gruyter nel 1936. Le conquiste psicologiche di Nietzsche, di Ludwig Klages (seconda

edizione 1930, Lipsia), è un'opera significativa, ma considerare Nietzsche dal punto di vista della psicologia mi sembra cosa piuttosto peregrina. Tra le opere nuove mi ha colpito quella di Friedrich Georg Jùnger per il suo metodo che astraе da ogni dato biografico e psicologico per rivolgersi solo alla storia dei problemi (casa editrice Vittorio Klostermann). I libri di Erich Podach sono istruttivi da un punto di vista biografico e clinico, le opere recenti su Nietzsche e Burckhardt (Salin, Martin) chiariscono molti punti, ma nell'ambito delle mie riflessioni i rapporti fra Nietzsche e Burckhardt restano un problema periferico.

Se una vita è giunta al termine da cinquant'anni e l'opera è ormai conclusa da sessanta, si può forse passare al metodo di considerare quella figura come un sogno — l'edera della sua tomba, il mare di Nizza, il ghiaccio dell'Engadina mescolano le immagini e le contraddizioni di questo sogno. Nella cornice di questo sogno Holderlin appare come un erbario, Novalis nell'ambito della redazione delle « parole originarie» come un cronista locale, Goethe soltanto è capace di sommergere anche questo sogno, porta oltre, scavalca anche questo abisso - lui solo. Ma anche di fronte a lui Nietzsche si erge come il più grande fenomeno di irradiazione nella storia dello spirito, tutto in lui, ogni frase è più ambigua, più affascinante, più inquietante, meno pacata che in Goethe. Egli è il «quarto uomo» del quale ora tanto si parla, l'uomo senza contenuto, che ha creato i fondamenti del mondo dell'espressione. Io intendo chiarire questo punto. Ma prima vorrei volgermi a tre questioni retrospettive.

In primo luogo mi chiedo che cosa in Nietzsche appaia oggi invecchiato, limitato, in un certo senso. Direi: a) Egli non conosceva ancora la tesi della morfologia degli ambiti culturali, questa nuova e ulteriore relativizzazione e atomizzazione del nostro senso della vita, dovuta alle scoperte paleontologiche e preistoriche, entrate per la prima volta nella coscienza e nella tematica storica; egli pensava in modo essenzialmente europeo, b) A lui mancava in larga misura il senso di come la sua propria fisiologia e filosofia, le sue specifiche idiosincrasie rientrassero in una particolare situazione storica; egli pensa se stesso e le proprie acquisizioni con stupefacente assolutezza; da qui, ricorrente e sempre più stridula, l'affermazione della propria originalità, del carattere fatale ed estremo della propria opera, che egli vede come fatto oggettivo, di contenuto (frantumazione di Dio, selezione naturale, superuomo); a lui manca quindi, in verità, anche ogni senso di disagio di fronte a se stesso, non ha alcuna diffidenza di fronte alla propria prepotenza, c) La sua glorificazione della grecità è per noi cosa ormai lontana. Osservazioni come « i Greci — gli uomini che si sono spinti più avanti » o « il popolo greco, l'unico popolo geniale nella storia universale » o « i Greci di certo non sono stati mai sopravvalutati » o « il mondo greco come l'unica e più profonda possibilità di vita » o « cultura nel senso più alto la riconosco finora solo come risveglio della grecità » - questo suo legame esistenziale con i Greci non vive più in noi. Riassumendo: Nietzsche, ben più fortemente di Goethe, pensa in connessione con un punto determinato di una situazione storica in cui si colloca e che in sostanza si guarda dal porre, come tale, in discussione. In questo senso egli personalmente, a dire il

vero, risulta stabile e legato all'epoca in maniera sorprendente.

La mia seconda questione riguarda: Nietzsche e i contemporanei. Mi sono procurato la critica di Wilamowitz-Moellendorf, allora libero docente di filologia classica all'Università di Berlino, contro La nascita della tragedia, dell'anno 1872-73. Vi si trovano espressioni come sfrontatezza, ignoranza puerile — quale vergogna, signor Nietzsche, lei getta sulla Madre Pforta - che nido di sciocchezze — egli naturalmente saprà uscirne con le chiacchiere - «non ho bisogno di insudiciarmi con l'invettiva contro Otto Jahn, il fango lanciato contro il sole ricade da sé sul capo di chi l'ha lanciato» - (chi era questo sole, il signor Jahn?, ci chiediamo oggi). Nella seconda parte della critica, rivolta contro la difesa di Rohde: nessuno lo prese sul serio e ciò gli bruciava - le rivelazioni sono state respinte in modo così assoluto — e infine: « Io non voglio sperperare tempo ed energia dietro alle stupidità di un paio di cervelli putridi, la cosa mi disgusta». Degno di nota il fatto che verso il 1900 Wilamowitz era il più illustre rappresentante della filologia classica in Germania, ordinario all'Università di Berlino. Dal punto di vista della filologia classica aveva certamente ragione, senza dubbio alla sua critica non fu estraneo il fatto che Nietzsche abbandonò o perdette il suo ordinariato a Basilea, e dunque già qui si separavano i due mondi: il mondo storico-scientifico e il mondo dell'espressione, del quale Nietzsche fu la prima manifestazione, lanciafiamme e creatore delle fondamenta - questo mondo la cui essenza era la fascinazione, un modo di disporre le cose non meno profondo che suggestivo, un arrangiamento splendido e il frammento. Il mondo accademico rimase fedele a se

stesso: quando nel 1885 Nietzsche chiese alla facoltà di Lipsia il permesso di tener lezioni in veste di professore ospite, essa ricusò. Ma anche Rohde, se continuiamo a osservarlo, si comporta ben presto in modo diverso, nel 1886 scrive su *Al di là del bene e del male*: «La parte filosofica è manchevole e quasi puerile, la parte politica ingenua e priva di esperienza del mondo — piena di un ripugnante tentativo di render nauseabondo tutto e tutti», «la sterilità di questo spirito che non sa che imitare e combinare» -: «Per rinfrescarmi leggo l'autobiografia di Ludwig Richter». Comunque, intorno al 1900 Nietzsche era già maturo per il mausoleo. Un noto architetto e urbanista stampa nella sua biografia l'immagine di un mausoleo nietzscheano che aveva progettato nel 1898: un colossale monumento, ampolloso e faraonico: «In alto, un Genio dell'umanità distende le braccia verso il cielo, anelante; in basso, scuri giganti si agitano nelle loro catene» scrive l'architetto; su di noi fa l'effetto di un mostruoso conglomerato marmoreo più o meno come nel film *Il sepolcro indiano* o come il palazzo di rappresentanza di un capo mormone. Ma è interessante farsi così un'idea di come Nietzsche fosse sentito al passaggio fra i due secoli.

La terza questione riguarda: Nietzsche e la sua malattia. Oggi questa malattia, la sua origine e la sua natura non ci paiono più così importanti. Se Nietzsche fosse morto nel 1890 per un attacco di cuore o un avvelenamento del sangue, la sua opera sussisterebbe immutata. Questa malattia che si pretende di origine luetica è tuttora molto discussa. La cartella sanitaria della clinica di Binswanger risulta, secondo i criteri attuali, assai incompleta; non esistevano ancora le punture lombari, la reazione Wasser-

mann, il fondo dell'occhio non era stato esaminato. Le dichiarazioni dello stesso Nietzsche, di essersi infettato due volte di lue, danno da pensare, perché una doppia infezione, prima dell'era del salvarsan, era quasi impossibile, la prima immunizzava il corpo per sempre (come il morbillo); solo ora che si può guarire la lue col salvarsan, sono possibili infezioni multiple. Una paralisi normale durava dai quattro ai cinque anni, la presunta paralisi di Nietzsche durò dieci anni. Benché ancor oggi vi siano medici dediti allo scrivere che suddividono tutto Nietzsche e la sua opera a seconda degli stadi della lue: lue I, II, III, meta-lue, e credono con ciò di averlo trionfalmente liquidato, se ne ricava l'impressione di un'estrema incultura. Ma anche su un piano più alto: se Thomas Mann crede di poter trarre tanto profitto da questa malattia, come egli fa nella sua più recente conferenza su Nietzsche e nel Doktor Faustus, ciò non mi sembra molto conforme alla sua posizione - fra grandi potenze. A volte si ha l'impressione che questa malattia venga spinta in primo piano da quelli che vorrebbero evitare di fissare a fondo negli occhi tutto il fenomeno Nietzsche e le sue conseguenze. In maniera esemplare, per quel che riguarda questo tema, si comporta Jaspers, che parla di «sbalzi dello stato complessivo dell'esistenza psicofisica», a causa dei quali sorgono mutamenti «che non regrediscono più del tutto», e che si limita all'espressione «troncamento dell'opera da parte della natura». A me personalmente sembra più essenziale chiedersi se Nietzsche sapesse di avere una simile malattia nel suo periodo creativo, perché infatti la maggior parte dei luetici soffrono non tanto a causa della loro malattia - i cui sintomi in genere sono facili da eliminare — quanto

piuttosto per la consapevolezza eli avere quella malattia. Questa consapevolezza è ancorata così profondamente nella loro personalità e condiziona a tal punto il carattere che essa può benissimo influire sulla loro produzione ed evoluzione interna. Nulla di ciò si trova negli scritti o nelle lettere di Nietzsche. Dolori agli occhi, attacchi di emicrania - né lui né i medici curanti arrivarono eziologicamente a questa genesi che pure era così ovvia. Quindi il problema di questo male non mi sembra essenziale per il fenomeno Nietzsche.

Nietzsche, dunque, i cui esordi vennero chiamati, come abbiamo visto, un caso di sfrontatezza e un lancio di fango contro il sole, e la cui fine fu la presentazione davanti agli studenti di Jena, a scopo di studio, come caso di paralisi di un docente finito male - che cosa avvenne in questi venticinque anni? Ha creato Nietzsche un sistema, morale o amorale? No. Ha annunciato una filosofia? Niente affatto. Egli dice che « la fede nelle categorie della ragione è la causa del nulla» e che «l'irragionevolezza di una cosa non è un argomento contro la sua esistenza, anzi una condizione di quest'ultima». Ha fondato una scuola, ha cercato e trovato discepoli? No, con suo grande dolore, «irrequieta felicità nell'arrestarsi e spiare intorno e aspettare», scrisse, e: amici: «O parola appassita che un tempo profumava di rose». Per venticinque anni non fu che veritiero: «Veritiero — così chiamo colui che va nel deserto senza dèi e ha ridotto in pezzi il suo cuore pieno di adorazione. » Quali e quante cose aveva ridotto in pezzi questo cuore?

Che cosa aveva adorato questo cuore, e che cosa aveva ridotto in pezzi? Ci avviciniamo al nostro tema principale. Questo cuore aveva frantumato tutto ciò che gli si era

fatto incontro: filosofia, filologia, teologia, biologia, causalità, politica, erotismo, verità, deduzione, essere, identità - ogni cosa aveva lacerato, distrutto i contenuti, annientato le sostanze, ferito e mutilato se stesso per quell'unico scopo: far scintillare le superfici di frattura sfidando ogni rischio e senza curarsi dei risultati — questa era la sua via. E questo cuore esaltava il suo fare in pezzi: «Tutto in me è menzogna» dice l'incantatore in Zarathustra « ma il fatto che io vada in pezzi - questo mio andare in pezzi è autentico». I contenuti erano senza senso, ma la lacerazione della sua intima essenza attraverso le parole, l'impulso a esprimersi, a formulare, ad abbagliare, a scintillare - questa era la sua esistenza. La via dal contenuto all'espressione, lo spegnere la sostanza a favore dell'espressione, questo era il fatto primario. «Tutto osare solo per tentativi » — « lo sfasciarsi del circolo » - questa era la rottura trascendentale che qui si compiva. Del circolo millenario di vero e non vero, del principio di contraddizione, di « A è solo A » - oh no, A può essere molte cose diverse - « ciò che può essere pensato deve essere certamente una finzione»; A, in un aforisma del 1878, è tutt'altra cosa che in un verso del 1880 -: noi ci troviamo di fronte al problema dell'« Artistik», all'Olimpo dell'apparenza».

Il mondo dell'espressione - questa mediazione fra il razionalismo e il nulla! Tutto ciò che era contenuto, sostanza, pensiero, o piuttosto sembrava tale, egli lo attirò a sé col suo cervello di orco marino, con la sua natura di polipo, vi passò sopra un po' d'acqua di mare, acqua turchina, mediterranea, gli penetrò sotto la pelle, lo lacerò, ed ecco, era solo pelle, mostrava le sue superfici di frattura e le ferite, e si spingeva avanti, era sospinto avanti verso

mari nuovi, tutt'intorno solo onda e gioco. Dal libro di Jaspers emerge chiaramente che tutto ciò che in Nietzsche era filosofia, era appunto solo filosofia - un pescare e gettar le reti, ma le reti rimasero vuote. Il punto archimedeo a partire dal quale le cose del pensiero divengono trascendenti e apodittiche, neanche lui l'ha potuto trovare, non lo si può trovare, non c'è — non più. A questo proposito esaminiamo per un attimo un caso concreto, la causalità, il concetto centrale del secolo diciannovesimo. Le leggi di natura, dice Nietzsche, sono « dei lunghi capricci », la conoscenza - insegna Nietzsche - « un bello strumento di decadenza ». Non dimentichiamolo, questo concetto di causalità era un concetto di alta moralità. Esigeva un pensare vincolante, verificabile, un metodo aperto a tutti gli sguardi, vi era insita una trascendenza, la trascendenza di un'obiettività fisico-chimica. Questa scienza moderna ha spinto innanzi - per paradossale che possa suonare - gli alti principi, l'umana purezza del cattolicesimo, dopo che questo si era dissolto e secolarizzato, fino alla soglia dei giorni nostri: solo in noi ha avuto inizio il Male e la Dissociazione, il mondo luciferino che non conosce più alcuna obiettività. Qui Nietzsche si trova all'inizio della nostra epoca. Le discussioni attuali sul caso, l'accadimento senza causa, la distribuzione statistica degli errori, che hanno oggi una parte così importante in tutte le ricerche scientifiche collettive — in Nietzsche questi concetti si incontrano a ogni passo. « Guardiamoci dal presupporre sempre e dovunque qualche cosa di così perfettamente formato come i moti ciclici delle stelle a noi vicine, già uno sguardo alla Via Lattea fa sorgere il dubbio se là non si diano moti assai più rozzi e contraddittori!, e così pure stelle con

traiettorie rettilinee e simili». «L'ordine astrale nel quale noi viviamo è un'eccezione. Il carattere complessivo dell'universo è invece caos per tutta l'eternità». «Giudicando dal punto di vista della nostra ragione, i colpi non riusciti rappresentano di gran lunga la regola». «Guardiamoci dal dire che la morte è opposta alla vita, il vivente è solo una specie del morto e una specie molto rara». «Non ci sono sostanze durature, la materia è un errore non diverso dal dio degli Elea- ti». Il pensiero metodico non è che «l'aggirarsi strisciando e tastando come un verme, proprio dei gradi inferiori della conoscenza» — «l'angusta testa dell'uomo e delle bestie» egli dice — «che cosa in noi vuol pervenire propriamente alla verità? Perché non, piuttosto, alla non-verità? E all'incertezza? O addirittura all'ignoranza?». Ed egli aveva bisogno «di riprendersi di tanto in tanto nella non-verità».

Quest'opera è la storia di incontri e del loro frantumarsi, alla fine non restò altro che l'arte e - Peter Gast. «Un tripudiare della conoscenza - il tuo ultimo suono» e: «tu avresti dovuto cantare, anima mia» - fra questi due poli oscillarono, in mezzo a enormi eruzioni, quei venticinque anni. Leonardo si è nascosto nell'oscurità, Goethe ha taciuto molto di sé, Nietzsche parla molto del silenzio, del superiore, aristocratico silenzio, ma quanto a sé non ha taciuto niente, si è sacrificato anche qui al motivo antitetico dell'esibizionismo, che appartiene al mondo dell'espressione. Goethe lo si può rappresentare politicamente e come uomo e filantropo ed entità statale positiva; egli coltivava consapevolmente in sé tali tratti e li metteva in evidenza per motivi precisi; in Nietzsche una tale impresa riusciva tragicomica, in realtà egli viveva

profondamente solo il proprio pensiero, lo frantumava, lo gettava in alto e lo limava. In Jaspers troviamo la frase: «Nietzsche è inesauribile. Nella sua interezza egli non è un problema che possa essere risolto » - una frase davvero degna di nota! Infatti Nietzsche non può essere risolto, con criteri europei moderni, appartiene alle « parole primordiali », al regno pitico. Egli chiama se stesso un fato e lo è stato - ma da dove vengono i fati? Da regioni in cui i singoli lasciano impronte diverse e compiono passi più ampi della maggioranza. Sulla luna, dicono i fisici, ogni passo è di venti metri - mutata forza di gravità o qualche cosa di simile. Qui entrano in gioco forze nascoste, le cui posizioni di partenza ci sono ignote e che all'improvviso cominciano a giocare con un uomo sulla terra diversamente che con gli altri. Nietzsche rappresenta la perdita dell'io nel senso biografico, egli aveva delle fasi, aveva delle opinioni, quelle sulle quali per l'appunto stava scrivendo i suoi aforismi, viveva di continuo conoscenze e atmosfere, sorprendenti e travolgenti, nei limiti in cui lo portavano a salmi o versetti.

Nietzsche, oggi ce ne accorgiamo, inaugurò «il quarto uomo» del quale adesso tanto si parla, l'uomo con la «perdita del centro», di un centro che romanticamente si cerca di risvegliare. L'uomo senza contenuto morale e filosofico che vive per i principi della forma e dell'espressione. E un errore ritenere che l'uomo abbia ancora un contenuto o debba averne uno. L'uomo ha preoccupazioni per il nutrimento, per la famiglia, per la carriera, ambizione, nevrosi, ma tutto questo non è più un contenuto nel senso metafisico. Non è più l'animismo dei primi stadi, che in magica associazione con la natura e le sue forze formative metteva ancora in movimento

nell'uomo stesso forze e trasformazioni. Quest'uomo capace di evocare non esiste più. Non esiste anzi più affatto l'uomo, esistono ancora solo i suoi sintomi. Il verso di Nietzsche: «Chi ha perduto ciò che tu hai perduto non si arresta in nessun luogo » non può essere interpretato se non in questo senso, egli ha perduto il contenuto - solo così possiamo giungere a una spiegazione adeguata per questo verso enigmatico. Prospettive troppo ampie - dirà qualcuno - o anche arbitrarie o distorte. Ma in questi cinquantanni abbiamo visto strani movimenti, l'estinguersi e l'accendersi di cose nuove, soprattutto: la liquidazione della verità e un porre le fondamenta dello stile. Non bastano più le interpretazioni per andare avanti, il destino lavora, la trasmutazione si volge dalla nostra parte. Fra poco le luci di bengala sulle crisi e gli articoli di terza pagina sui fondamenti delle cose non saranno altro che pascolo per gli struzzi o una steppa sulla quale corrono le volpi. Ottimismo e pessimismo si abbracceranno come due giovani nella fornace di fuoco, e la loro cenere un vento mongolico la disperderà a destra nell'Atlantico e a sinistra nel Mediterraneo - intendo ciò non in senso politico ma da un punto di vista dialettico-occidentale - e questo vento mongolico verrà da Nietzsche — il suo mistral. Scappatoie non ce ne saranno più, i tentativi di ricostituzione del centro perduto avranno l'effetto di un movimento di riforma, come il Mazdaznan. « Per quanto lontana possa essere questa "lontananza" - che cosa me ne importa?» diceva Nietzsche, ma sapeva che questa lontananza arriva. E poi disse: « Sogno è il mondo e fumo dinanzi agli occhi di chi è eternamente scontento » - ora proprio lui che ha detto queste cose è divenuto per noi

un sogno, e noi non facciamo più neanche un passo della nostra via senza adorare questo sogno.

PROBLEMI DELLA LIRICA

Signore e signori,

quando la domenica mattina aprite il vostro giornale, e qualche volta magari anche nel corso della settimana trovate in un supplemento, perlopiù a destra in alto o a sinistra in basso, un qualche cosa che colpisce l'attenzione perché spazieggiato e incorniciato in modo speciale: è una poesia. In genere non si tratta di una poesia lunga, e il suo tema riprende i problemi di stagione, d'autunno vengono intessute nei versi le nebbie novembrine, di primavera i fiori di croco vengono salutati come portatori della luce, d'estate si canta il prato trapunto di papaveri a contatto della nuca, al tempo delle feste religiose vengon messi in rima i motivi del rito e delle leggende — insomma, data la regolarità con cui si svolge questo processo, da un anno all'altro, prevedibile da una settimana all'altra e sempre puntuale, si deve ritenere che in ogni epoca tutta una serie di persone nella nostra patria se ne stia seduta a far poesie che manda ai giornali, e i giornali sembrano persuasi che il pubblico dei lettori desideri queste poesie, altrimenti i giornali utilizzerebbero lo spazio in modo diverso. I nomi di questi produttori di poesie non sono di solito molto noti, essi poi scompaiono di nuovo dalle terze pagine, e sarà come mi ha scritto il professor Ernst Robert Curtius,

con cui sono in amichevole corrispondenza, allorché gli raccomandai uno dei suoi studenti come molto dotato. Egli ha scritto: « Ah, questi giovanotti, sono come gli uccelli, in primavera cantano, e appena arriva l'estate, ecco che già ammutoliscono di nuovo». Noi di queste poesie di stagione e d'occasione non ce ne vogliamo occupare, benché sia senz'altro possibile che di tanto in tanto vi si trovi in mezzo una poesia graziosa. Ma è da qui che intendo partire, perché un tale fenomeno ha un sottofondo collettivo, e infatti il pubblico vive spesso nell'idea: ecco, là c'è un paesaggio di brughiera o un tramonto, e là c'è un giovanotto o una signorina in uno stato d'animo malinconico, ed ecco che nasce una poesia. No, così non nascono le poesie. Di poesie, intanto, ne nascono ben di rado - le poesie vengono fatte. Se da una composizione in rima tirate fuori ciò che è legato allo stato d'animo, quello che resta, ammesso che resti ancora qualche cosa, ecco, questo è forse una poesia.

Ho chiamato il mio tema «problemi della lirica», non problemi della poesia. A bella posta. Al concetto di lirica si sono associate, da alcuni decenni, determinate idee. Di che genere esse siano, ve lo spiegherò, per cominciare, con un aneddoto. Una signora mia amica, giornalista politica molto nota, mi ha scritto qualche tempo fa: «Delle poesie non so che farmene, della lirica poi meno ancora». Faceva dunque una distinzione fra questi due tipi. Sapevo che questa signora era una grande esecutrice di musica, suona soprattutto musica classica. Le ho risposto: «La capisco perfettamente, a me per esempio la Tosca dice più che l'Arte della fuga». Ciò significa: da un lato sta l'elemento emotivo, legato allo stato d'ani- 1110, l'elemento tematico-melodico, e dall'altro c'è il prodotto artistico. La nuova

poesia, quella lirica, è un prodotto artistico. Con ciò è connessa l'idea di coscienza, controllo critico e, per usare subito un'espressione pericolosa su cui tornerò, l'idea nietzscheana di « Artistik ». Nel produrre una poesia non si osserva solo la poesia, ma anche se stessi. La produzione della poesia è essa stessa un tema, non l'unico tema, ma in certo modo si fa sentire ovunque. Particolarmente significativo in questo senso è Valéry, nel quale la contemporaneità dell'attività poetica e di quella introspettivo-critica giunge al confine dove l'una e l'altra si compenetrano. Egli dice: « Perché non si dovrebbe concepire la produzione di un'opera d'arte come opera d'arte a sua volta? ».

Tocchiamo qui una caratteristica essenziale del moderno lo lirico. Nella letteratura moderna troviamo esempi di autori in cui lirica e saggio sono sullo stesso piano. Quasi sembrano condizionarsi a vicenda. Oltre Valéry nominerò Eliot, Mallarmé, Baudelaire, Ezra Pound, anche Poe, e poi i surrealisti. Erano e sono tutti interessati tanto al processo del poetare quanto all'opera stessa. Uno di loro scrive: « Lo confesso, sono molto più interessato al processo rappresentativo o compositivo delle opere che alle opere stesse ». Questo, prego di notarlo, è un tratto moderno. Di Platen o di Mòrike non mi è noto che conoscessero o coltivassero questa doppia visione, e neanche di Storm o Dehmel, neanche di Swinburne o Keats. I lirici moderni ci offrono addirittura una filosofia della composizione e una sistematica della creazione. E vorrei anche attirare subito l'attenzione su un'ulteriore particolarità, molto sorprendente: nessuno dei grandi romanzieri degli ultimi cento anni è stato anche un lirico - prescindendo naturalmente dall'autore del Werther e delle

Affinità elettive. Ma né Tolstoj né Flaubert, né Balzac né Dostoevskij, né Hamsun né Joseph Conrad hanno scritto una poesia degna di nota. Fra i più moderni ha provato James Joyce, ma - come scrive Thornton Wilder —: « Se si conosce l'incomparabile ricchezza ritmica della sua prosa, si rimane perplessi davanti ai suoi versi, alla loro musicalità sbiadita, al loro tono fesso da ventriloquo». Qui devono dunque sussistere differenze tipologiche fondamentali. E vogliamo subito stabilire quali esse siano. Se infatti dei romanzieri producono poesie, si tratta principalmente di ballate, scene d'azione, aneddoti e simili. Il romanziere ha bisogno anche per le sue poesie di argomenti, temi. La parola come tale non gli basta. Egli cerca motivi. La parola non accoglie in sé, come nel lirico per natura, il movimento immediato della sua esistenza; con la parola il romanziere descrive. Vedremo più avanti quali sfondi esistenziali siano qui presenti o assenti.

La nuova lirica è cominciata in Francia. Finora si è visto in Mallarmé il centro del movimento, ma di recente, a quel che vedo da pubblicazioni francesi odierne, è venuto decisamente in primo piano Gérard de Nerval che morì nel 1855, da noi noto solo come traduttore di Goethe, ma oggi considerato in Francia, in quanto autore delle *Chimères*, la fonte della poesia moderna. Dopo di lui è venuto Baudelaire, morto nel 1867 — entrambi quindi una generazione prima di Mallarmé e destinati a influire su di lui. Comunque Mallarmé rimane il primo che abbia sviluppato una teoria e una definizione delle sue poesie e con ciò abbia inaugurato quella fenomenologia della composizione di cui ho parlato. Altri nomi vi son noti: Verlaine, Rimbaud, poi Valéry, Apollinaire e i surrealisti, guidati da Breton e Aragon. Questa la centrale del

rinascimento lirico che irraggiò verso la Germania e verso lo spazio angloamericano. In Inghilterra Swinburne, che morì nel 1909, e William Morris, morto nel 1896, entrambi quindi contemporanei dei grandi francesi, si devono ascrivere ancora alla scuola romantica idealistica; ma con Eliot, Auden, Henry Miller, Ezra Pound il nuovo stile entra nell'ambiente angloatlantico, e vorrei ricordare subito che negli Stati Uniti si sta sviluppando un grande movimento lirico. Vorrei aggiungere ancora alcuni nomi: O.V. de Milosz, nato in Lituania, morto a Parigi nel 1940; Saint-John Perse, francese, che vive negli Stati Uniti. Dalla Russia si deve nominare Majakovskij, dalla Cecoslovacchia Vitězslav Nezval, entrambi prima che divenissero bolscevichi e cominciasse a comporre odi sul «piccolo padre» Stalin. Dalla Germania i famosi nomi di George, Rilke, Hofmannsthal appartengono a questo gruppo, almeno entro certi limiti. Le loro poesie più belle sono espressione pura, cosciente strutturazione «artistica» all'interno della forma posta; la loro vita interna tuttavia permane ancora, soggettivamente e nelle sue correnti emotive, in quella nobile sfera nazionale e religiosa, nella sfera dei legami valevoli e delle concezioni unitarie che la lirica odierna quasi non conosce più.

Poi son venuti Heym, Trakl, Werfel - gli avanguardisti. L'inizio della lirica espressionistica in Germania si fa risalire alla pubblicazione della poesia Tramonto di Alfred Lichtenstein, che apparve nel «Simplizissimus» nel 1911, e alla poesia Fine del mondo di Jacob van Hoddis, che apparve nello stesso anno. L'avvenimento che segnò la fondazione dell'arte moderna in Europa fu l'uscita del manifesto futurista di Marinetti, che apparve il 20 febbraio 1909 a Parigi nel «Figaro». «Nous allons assister à la

naissance du Centaure» — assisteremo alla nascita del Centauro - scriveva, e: « Un'automobile rombante è più bella della Nike di Samotracia». Questi erano gli avanguardisti; singolarmente, però, erano già anche i realizzatori.

Nei tempi più recenti ci s'imbatte, da noi, in certi tentativi editoriali e redazionali di affermare nella lirica una sorta di neo-sperimentalismo, una sorta di dadaismo recidivo per cui in una poesia, per esempio, la parola «efficace» si trova magari sedici volte all'inizio del verso, cui però non segue nulla che sia capace di suscitare un'impressione, combinata con gli ultimi suoni dei pigmei e degli abitanti del le Andamane — tutto ciò dovrebbe risultare globale, ma per chi ha una visione panoramica di quarant'anni di lirica fa l'effetto di una ripresa del metodo di August Stramm e del circolo dello «Sturm», o di una ripetizione delle poesie pubblicate nella rivista «Merz» da Schwitters («Anna, tu sei davanti come dietro»). In Francia si afferma una corrente simile che si chiama *Lettrisme*. Il nome viene spiegato dal suo alfiere nel senso che la parola dev'essere depurata di ogni valore extrapoetico e che le lettere messe in libertà devono formare un'unità musicale che può valorizzare anche il rantolo, l'eco, lo schioccare della lingua, il rutto, la tosse e la sonora risata. Che cosa ne verrà fuori, oggi non si può ancora sapere. Certe cose fanno senza dubbio un effetto ridicolo, ma pure non è del tutto impossibile che da una sensibilità verbale ulteriormente modificata, da autoanalisi spinte ancora più avanti e da teorie che arrechino frutti originali nel campo della critica linguistica sorga una nuova dizione lirica, che, ove giunga nelle mani di quell'uno che la sappia riempire della sua grande

interiorità, possa portare a creazioni radiose. Per il momento si dovrà dire però che la poesia occidentale vien pur sempre sorretta da un'idea della forma e che si configura in parole, non già in rutti e tosse.

Chi s'interessa alla parte sperimentale ma ancora seria della lirica moderna, lo rimandiamo alla rivista «Das Lot», di cui sono già usciti cinque fascicoli, e all'eccellente libro di Alain Bosquet, Surrealismo — entrambe le pubblicazioni sono apparse a Berlino presso l'editore Karl Henssel.

Ho usato poco fa, per caratterizzare la poesia moderna, l'espressione «Artistik» e ho detto che si tratta di un concetto controverso - in Germania infatti non si ama sentirlo nominare. L'esteta medio associa ad esso l'idea di superficialità, gaudium, musa leggera, anche di scherzo e mancanza di ogni trascendenza. In realtà è un concetto enormemente serio e fondamentale. L'«Artistik» è il tentativo dell'arte, in mezzo alla generale decadenza dei contenuti, di vivere se stessa come contenuto e di formare da questa esperienza un nuovo stile; è il tentativo di contrapporre al generale nichilismo dei valori una nuova trascendenza: la trascendenza del piacere creativo. Visto così, questo concetto abbraccia tutta la problematica dell'espressionismo, dell'astratto, dell'antiumanistico, dell'ateistico, dell'antistorico, della ciclicità, dell'«uomo vuoto» - in una parola, tutta la problematica del mondo dell'espressione.

Nella nostra coscienza questo concetto era penetrato attraverso Nietzsche, che lo aveva derivato dalla Francia. Egli diceva: la delicatezza in tutti e cinque i sensi artistici, la sensibilità per le sfumature, la morbidezza psicologica, la serietà della messa in scena, questa serietà parigina par

excellence — e: l'arte come il vero compito della vita, l'arte come sua attività metafisica. Tutto ciò egli lo chiamava «Artistik».

Luminosità, getto, gaia scienza - questi suoi concetti liguri - tutt'intorno solo onda e gioco, e alla fine: tu avresti dovuto cantare, anima mia - tutte queste sue esclamazioni da Nizza e Portofino -: su tutto ciò egli faceva librare le sue tre enigmatiche parole: «Olimpo dell'apparenza», l'Olimpo dove avevano abitato i grandi dèi, dove Zeus aveva dominato per duemila anni, dove le Moire avevano tenuto il timone della necessità, e ora —: dell'apparenza! Questa è una svolta. Questo non è l'estetismo che ha attraversato il secolo diciannovesimo come un baleno in Pater, in Ruskin, più genialmente in Wilde — questo era qualche cosa di diverso, per esso c'è solo una parola di suono antico: fato. Lacerare con le parole la propria essenza, l'impulso a esprimersi, a formulare, ad abbagliare, a scintillare sfidando ogni pericolo e senza curarsi dei risultati - questa era un'esistenza nuova. Essa aveva il suo germe in quel Flaubert cui la vista di alcune colonne dell'Acropoli fece presagire quale bellezza non effimera si potesse raggiungere con la successione di frasi, parole, vocali - in Novalis, che parlava dell'arte come dell'antropologia progressiva, anzi addirittura in Schiller, in cui è dato un singolare risalto all'apparenza estetica, che non solo è tale ma vuole anche esserlo. E chi continua a dubitare che qui sia giunto a conclusione un intero processo evolutivo si ricordi di quella frase degli Anni di peregrinazione di Wilhelm Meister: « Sulla sua cima più alta la poesia appare del tutto esteriore; quanto più si ritrae nell'interiorità, tanto più essa sta per sprofondare».

Tutto ciò era già presente, ma solo qui si ebbe la spinta cogente all'integrazione.

Questo è un lungo capitolo, e nei miei libri ho spesso cercato di illuminarlo. Oggi mi limito alla poesia, e ciò è possibile perché nella poesia tutte queste battaglie dell'essere si svolgono come su un palcoscenico, dietro una poesia moderna ci sono i problemi del tempo, dell'arte, dei fondamenti interiori della nostra esistenza in forma molto più compressa e radicale che dietro un romanzo o addirittura un'opera teatrale. Una poesia è sempre la domanda sul conto dell'Io, e tutte le sfingi e immagini di Sais si mischiano nella risposta. Ma io voglio evitare ogni espressione troppo esoterica e rimanere empirico, perciò sollevo la questione: quali sono dunque i temi specifici della lirica di oggi? Ascoltate, per favore: parola, forma, rima, poesia lunga o breve, a chi è diretta la poesia, piano semantico, scelta dei temi, metaforismo - sapete da dove vengono i concetti che ho appena nominato? Sono tratti da un questionario americano rivolto ai lirici; negli Stati Uniti si cerca di promuovere anche la lirica per mezzo di questionari. Io trovo la cosa interessante, mostra che fra i lirici d'oltre oceano vengono imbastite le stesse riflessioni che da noi. Per esempio, la questione: poesia lunga o breve, l'aveva già sollevata Poe, e Eliot la riprende: è una questione estremamente personale. Ma, soprattutto, mi ha colpito la domanda: a chi è diretta una poesia? - è effettivamente un punto di crisi, ed è degna di nota la risposta data da un certo Richard Wilbur: una poesia, dice, è diretta alla Musa, e questa esiste, fra l'altro, per velare il fatto che le poesie non sono dirette a nessuno. Da ciò si vede che anche di là dall'oceano si avverte il carattere monologico della lirica: essa è infatti un'arte anacoretica.

Ma io non vorrei esporvi cose che potete leggere anche nei libri, vorrei offrirvi qualche cosa che si tocca con mano, anche a rischio di sfiorare la banalità, invece di discutere i problemi fondamentali - ch   voi lo sapete, chi sempre va in cerca del sottofondo delle cose finisce con l'andare a fondo, e avete appreso da Flaubert che nell'arte non c'   nulla di esteriore. Io suppongo quindi che voi ora mi rivolgiate la domanda: che cos'   in sostanza una poesia moderna, che aspetto ha, e a questa domanda risponder   con un'esposizione negativa, e cio   mostrando che aspetto non ha una poesia moderna.

Vi indicher   quattro sintomi diagnostici col cui aiuto voi stessi potrete distinguere in futuro se una poesia del 1950 si identifica o no col suo tempo. I miei esempi li prendo da note antologie. Questi quattro sintomi sono:

Primo, il poeticizzare. Esempio: titolo *Il campo di stoppie*.

Prima strofa:

« Ein kahles Feld vor meinem Fenster liegt
j  ngst haben sich dort schwere Weizen  hren
im Sommerwinde hin- und hergewiegt
vom Ausfall heute sich die Spatzen n  hren ».¹

Cos   si va avanti per tre strofe, poi nella quarta e ultima avviene la svolta verso l'io; essa comincia:

« Schwebt mir nicht hier mein eigenes Leben vor »²

con quel che segue.

Abbiamo quindi due oggetti. Primo, la natura inanimata che viene fatta tema di poesia, e alla fine il ripiegamento sull'autore stesso che ora assume un tono interiore o crede di assumerlo. Quindi una poesia con separazione e contrapposizione fra oggetto di poesia e lo poetante, fra scenario esterno e relazione interiore. Questo, dico io, è per oggi un modo primitivo di documentare la propria sostanza lirica. Anche se l'autore non vuole associarsi alla frase coniata da Marinetti: *détruire le Je dans la littérature*, con questo metodo dà oggi l'impressione di essere antiquato. Voglio d'altra parte aggiungere subito che esistono splendide poesie tedesche che sono lavorate secondo questo modello, per esempio la Notte di luna di Eichendorff, che però ha più di cento anni.

Il secondo sintomo è il COME. Per favore, fate attenzione a quante volte in una poesia s'incontra il « come ». Come o come se, oppure: è come se, queste sono costruzioni di ripiego, perlopiù un correre a vuoto. Il mio canto scorre come oro solare - Il sole sta sul tetto di rame come un bronzeo monile — Il mio canto trema come frangersi di flutto - Come un fiore nella notte silente - Pallido come seta - L'amore fiorisce come un giglio. Questo «come» è sempre una frattura nella visione, avvicina, paragona, non pone un rapporto primordiale. Ma anche qui devo aggiungere che ci sono grandiose poesie col COME. Rilke era un grande poeta del COME. In una delle sue poesie più belle, Torso arcaico d'Apollo, in quattro strofe c'è tre volte COME, e per giunta dei «come» assai banali: come un candelabro, come pelli di animali da preda, come una stella - e nella sua poesia Ortensia azzurra troviamo in quattro strofe quattro COME: fra questi: come in un grembiule da bambino - come in vecchia carta azzurra da

lettere - be', Rilke sapeva farlo, ma come principio potete attenervi al fatto che nella lirica un COME rappresenta sempre un'intrusione dell'elemento narrativo, da terza pagina, un calo della tensione linguistica, un punto debole della trasformazione creativa.

Il *terzo sintomo* è più innocuo. Osservate quante volte nei versi si parla di colori. Rosso, purpureo, opalino, argenteo con la variante argentato, bruno, verde, arancione, grigio, dorato - con ciò l'autore probabilmente crede di suscitare un'impressione di lussureggiante fantasia, ma non si avvede che questi colori non sono altro che clichés verbali che troverebbero più opportuna ospitalità dall'ottico e dall'oculista. Quanto a un colore, peraltro, devo battermi il petto, è l'azzurro — avrò ancora occasione di parlarne.

Il *quarto* è il tono serafico. Se parte lancia in resta o arriva subito a mormorii di fontane e arpe e bella notte e silenzio e catene senza inizio, sfericità, compimento, se si solleva vittorioso alla stella, nuova fondazione di dio e simili sentimenti cosmici, tutto questo è perlopiù una speculazione a buon mercato sul sentimentalismo e la mollezza del lettore. Questo tono serafico non è un superamento del mondo terreno, bensì una fuga davanti a esso. Ma il grande poeta è un grande realista, vicinissimo a tutte le realtà - egli si carica di realtà, è molto terrestre, una cicala, nata dalla terra, secondo la leggenda, l'insetto ateniese. Distribuirà il tono esoterico e serafico con infinita cautela, su dure basi realistiche. — E poi, vi prego, fate attenzione alla parola « ascendere » - ecco uno che vuol arrivare in alto e non ce la fa a salire.

Se quindi in futuro vi imbattete in una poesia, prendete per favore una matita, come per i cruciverba, e osservate:

poeticizzare, COME, scala cromatica, tono serafico, e ben presto arriverete a un giudizio autonomo.

Mi sarà lecito riallacciare a questo punto l'osservazione che nella lirica il mediocre è assolutamente vietato e insopportabile, il campo della lirica è limitato, i suoi mezzi molto sottili, la sua sostanza Yens realissimum delle sostanze, perciò anche le unità di misura devono essere estreme. Romanzi mediocri non sono così insopportabili, possono divertire, ammaestrare, esser pieni di tensione, ma la lirica deve o essere esorbitante o non essere affatto. Questo fa parte della sua natura.

E della sua natura fa parte anche qualche altra cosa, un'esperienza tragica vissuta dai poeti su se stessi: nessuno, anche dei lirici grandi del nostro tempo, ha lasciato più di sei o otto poesie perfette, le altre possono essere interessanti dal punto di vista della biografia e dell'evoluzione dell'autore, ma quiete in se stesse, luminose di luce propria, piene di un fascino duraturo sono soltanto poche — quindi intorno a questa mezza dozzina di poesie i trenta, i cinquantanni di ascesi, di sofferenza, di lotta.

Come *prossimo argomento* vorrei ora descrivervi un processo un po' più direttamente di quanto accada in generale. E il processo del sorgere di una poesia. Che c'è nell'autore? Quale situazione è presente? La situazione è la seguente: l'autore possiede:

Prima di tutto un oscuro germe creativo, una materia psichica.

In secondo luogo, delle parole che ha in mano, che sono a sua disposizione, che sa maneggiare, che sa mettere in movimento: egli conosce, per così dire, le sue parole. C'è infatti qualche cosa che si può chiamare il modo in cui le

parole si coordinano intorno a un autore. O forse anche in quel certo giorno egli si è imbattuto in una parola determinata che lo occupa, lo eccita, che egli crede di poter utilizzare come motivo conduttore.

In terzo luogo egli possiede un filo d'Arianna che lo fa uscire da questa tensione bipolare, lo fa uscire con assoluta sicurezza, giacché — e qui viene il mistero: la poesia è già finita prima che sia cominciata; solo, il poeta non ne conosce ancora il testo. La poesia non può assolutamente essere diversa da come poi è quando è finita. Voi sapete esattamente quando è finita, ma certo la cosa può durare a lungo, per settimane, per anni, ma prima che sia finita non la lasciate andare. Continuamente andate a tastarla, la singola parola, il singolo verso, prendete a parte la seconda strofa, la osservate, alla terza strofa vi chiedete se è questo il missing link fra la seconda e la quarta strofa, e così, per quanto tutto in voi sia controllo, auto-osservazione, critica, c'è una forza interiore da cui siete guidati attraverso tutta la successione delle strofe - un caso tipico di quella libertà legata alla necessità di cui parla Schiller. Potete anche dire che una poesia è come la nave dei Feaci di cui Omero narra che essa entra diritto nel porto senza bisogno del pilota. Nel «Lot» ho letto di recente un'osservazione di un giovane scrittore che non conosco e che non so se produca composizioni liriche, un certo Albrecht Fabri, un'osservazione che descrive esattamente questo stato di cose. Egli dice: «La questione di chi sia una poesia è in ogni caso oziosa. Una X che non si può in alcun modo isolare ha la sua parte nella paternità di una poesia, in altre parole ogni poesia ha la sua questione omerica, ogni poesia è di parecchi autori, cioè d'autore ignoto».

Questo stato di cose è così singolare che vorrei esprimerlo di nuovo in termini diversi. Un qualche cosa in voi fa erompere alcuni versi o prova a venir fuori con qualche verso, qualche altra cosa in voi prende subito in mano questi versi, li mette in una specie di apparecchio di osservazione, un microscopio, li esamina, li colora, va in cerca di punti patologici. Se il primo elemento è forse ingenuo, il secondo è qualche cosa di assai diverso: raffinato e scettico. Se il primo è forse soggettivo, il secondo accosta il mondo oggettivo, è il principio formale, spirituale.

Non mi riprometto nulla da un discorso lungo e profondo sulla forma. La forma, isolata, è un concetto difficile. Ma la forma è appunto la poesia. I contenuti di una poesia, diciamo tristezza, sentimento panico, correnti tese verso la fine, li hanno tutti, questo è il bagaglio proprio dell'uomo, il suo patrimonio in misura più o meno molteplice e sublime, ma la lirica ne vien fuori solo se tutto sfocia in una forma che renda autoctono questo contenuto, lo regga, crei da esso, con le parole, un incantesimo. Una forma isolata, una forma in sé, non esiste affatto. Essa è l'essere, la missione esistenziale dell'artista, la sua meta. In questo senso si deve intendere certamente anche la frase di Staiger: la forma è il contenuto più alto.

Facciamo un esempio: tutti hanno avuto occasione di passare per un giardino, per un parco, è autunno, cielo azzurro, nuvole bianche, un po' di tristezza sui prati, un giorno di addio. Ciò vi rende malinconici, penserosi, e voi meditate. Questa è una cosa bella, è una cosa buona, ma non è una poesia. Ora viene Stefan George e vede tutto

esattamente come voi, ma egli è cosciente dei propri sentimenti, li osserva e scrive:

Komm in den totgesagten park und schau:
Der schimmer ferner lachelnder gestade
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellte die weiher und die bunten pfade.³

Le sue parole lui le conosce, sa che cosa ne può fare, conosce la coordinazione di parole adatta a lui, con esse sa dare una forma, cerca rime, strofe tranquille, silenziose, strofe espressive, ed ecco che sorge una delle più belle poesie della nostra epoca sull'autunno e un giardino — tre strofe di quattro versi, e grazie alla loro forma affascinano tutto un secolo.

Forse alcuni di voi penseranno che io uso con una certa abbondanza la parola « fascino ». Devo dire che ritengo che concetti come fascino, interessante, eccitante siano tenuti presenti troppo poco nell'estetica e nella critica letteraria tedesche. Qui da noi tutto deve essere subito profondo e oscuro e totale - presso le Madri, questo luogo dove i tedeschi amano soggiornare —, io invece credo che le intime trasformazioni che l'arte, la poesia sono in grado di operare - quelle che sono vere mutazioni e trasmutazioni, e la cui efficacia è tramandata dalle generazioni - derivino molto più facilmente e con conseguenze molto più ampie da ciò che è eccitante e ricco di fascinazione che da ciò che è frutto ormai rasserenato di autodomínio.

Ancora una parola sul punto uno del mio ultimo argomento. Ho detto che l'autore possiede un oscuro germe creativo, una materia psichica. Sarebbe questo

allora, in altre parole, l'oggetto che deve essere tradotto in una poesia. Anche a questo proposito ci sono interessanti discussioni, in particolare della scuola francese, ivi compreso Poe, riprese recentemente in un saggio da Eliot. Uno dice: l'argomento è solo mezzo al fine, il fine è la poesia. Un altro dice: una poesia non deve prendere di mira altro che se stessa. Un terzo: una poesia non esprime assolutamente nulla, una poesia è. In Hofmannsthal, che pure, almeno nel suo ultimo periodo, accettò coscientemente il legame con il culto, la cultura e la nazione, ho trovato un'espressione assai radicale: «Non c'è alcuna via che conduca direttamente dalla poesia alla vita, né dalla vita alla poesia» - ciò non può voler dire se non che la poesia, cioè la singola poesia, è autonoma, una vita a sé, e ce lo conferma la sua frase successiva: «Le parole sono tutto». Più famosa d'ogni altra è la massima di Mallarmé: una poesia non sorge dai sentimenti, ma dalle parole. Eliot assume la singolare posizione secondo la quale persino la poésie pure deve conservare una certa dose di impurità e in un certo senso l'argomento deve essere valutato per se stesso se una singola poesia deve essere sentita come poesia. Io direi che dietro ogni poesia c'è sempre - sia pure invisibile — l'autore, la sua natura, il suo essere, la sua situazione interiore: anche gli oggetti infatti compaiono nella poesia solo perché essi prima erano i suoi oggetti, quindi in ogni caso è lui a rimanere quella impurità nel senso di Eliot. In sostanza, dunque, ritengo che non ci sia per la lirica altro argomento che il lirico stesso.

Mi rivolgo ora a un terzo tema particolare e con ciò probabilmente vi tolgo di bocca una domanda. Infatti, chiederete voi, che cos'è dunque, in sostanza, la parola? I

teorici della lirica e i lirici parlano sempre della parola, ma noi pure abbiamo parole, voi dunque avete parole speciali — insomma, che cos'è la parola? Domanda molto difficile, ma io voglio tentare di rispondervi; devo però, allora, ricorrere a esperienze personali, esperienze di un tipo particolare.

Colori e suoni esistono in natura, le parole no. In Goethe leggiamo: «Da gente che macina i colori si son visti già uscire pittori eccellenti»; dobbiamo aggiungere che il rapporto con la parola è primario, questa relazione non la si può imparare. Potete imparare l'equilibrismo, la danza sulla corda, giochi d'acrobazia, imparare a correre sui chiodi, ma disporre le parole in modo che affascini, questo lo sapete fare o non lo sapete. La parola è il fallo dello spirito, radicata nel suo centro. Si noti bene, radicata in modo nazionale. Quadri, statue, sonate, sinfonie sono internazionali - le poesie mai. La poesia la si può definire l'intraducibile per eccellenza. La coscienza concreta nelle parole, la coscienza trascende nelle parole. « Dimenticare » - che cosa significano queste lettere? Niente, non una cosa che si possa capire. Ma con esse la coscienza è collegata in una determinata direzione, in queste lettere rintocca, e queste lettere, poste le une accanto alle altre, suscitano rintocchi acustici ed emotivi nella nostra coscienza. Perciò *oublier* non sarà mai e poi mai «dimenticare». O *nevermore* con le due brevi sillabe iniziali chiuse e poi con quel more che scorre cupamente, quel more in cui per noi echeggia il Moor (palude) e la mort, non è « mai più » - *nevermore* è più bello. Le parole rintoccano più che la notizia e il contenuto, da un lato sono spirito, ma dall'altro hanno la sostanzialità e l'ambiguità delle cose della natura.

Per riuscir chiaro, dovrò riportarmi a un altro periodo della mia produzione. Mi permetto di leggervi ciò che scrivevo nel 1923 sul rapporto fra lo lirico e parola. Vi prego di ascoltare:

« Ci sono nel mare organismi del sistema zoologico inferiore - viventi - coperti di ciglia vibratili. Le ciglia vibratili sono l'organo sensorio animale prima della differenziazione in energie sensoriali separate, l'organo tattile generale, tutto il rapporto con l'ambiente marino. Si immagini un uomo ricoperto di tali ciglia vibratili, non solo sul cervello, ma sull'organismo, completamente. La loro è una funzione specifica, la loro percezione dello stimolo è rigidamente limitata: essa risponde alla parola, specialmente al sostantivo, meno all'aggettivo, ben poco alla figura verbale. Essa risponde al segno, alla sua immagine stampata, al carattere nero, solo a esso».

Interrompo per un istante le mie vecchie frasi e sottolineo: ciglia vibratili, che servono ad avvicinare col tatto qualche cosa, e cioè parole; e queste parole accostate col tatto confluiscono subito in una cifra, in una figura stilistica. Qui non è più la luna a «riempire siepe e valle» come duecento anni fa, notate bene, questa lettera nera è già un prodotto dell'arte, stiamo quindi gettando uno sguardo in uno strato intermedio fra natura e spirito, vediamo che qui è in gioco qualche cosa che in precedenza ha ricevuto l'impronta dello spirito, qualche cosa che appare già formata tecnicamente.

Queste ciglia vibratili non sono sempre in attività, hanno la loro ora. L'lo lirico è un lo frammentario, un lo a inferriata, esperto di fughe, votato alla tristezza. Sempre aspetta la sua ora, quella in cui si riscalda per brevi istanti; attende i suoi complessi del Sud col loro «valore di

eccitazione», e cioè valore di ebbrezza, in cui si giunge a sfondare la rete delle connessioni, cioè a frantumare la realtà, e questo crea spazio libero per la poesia — per mezzo delle parole.

Adesso è una tale ora - continuiamo ad ascoltare:

«Adesso è una tale ora, a volte poi non ci vuol molto. Alla lettura di uno, no, di innumeri libri alla rinfusa, confusioni di ère, mistione di materiali e di aspetti, apertura di ampi strati tipologici: inizio remoto, sgorgante. Adesso una stanchezza che viene da notti pesanti, cedevolezza della struttura, spesso utile: per la grande ora senz'altro. Adesso forse già si avvicinano parole; parole tutte insieme, ancora impercettibili alla coscienza, ma le ciglia vibratili riescono ad avvicinarle col tatto. Ci sarebbe forse una possibilità d'amicizia con l'azzurro, che felicità, che pura esperienza! Si pensi a tutti gli approcci vuoti, senza forza, ai preamboli privi di suggestione per questo colore unico; adesso si può evocare fin dentro il proprio cuore il cielo di Zanzibar sopra la bougainvillea in fiore e poi il mare delle Sirti, si pensi quest'eterna e bella parola! Non a caso dico azzurro. E la parola del Sud per eccellenza, l'esponente del "complesso ligure", di enorme "valore di eccitazione", il mezzo principale per "sfondare la rete delle connessioni", dopo di che comincia l'autoaccensione, il "fanale mortale" verso il quale essi accorrono, i regni lontani, per inserirsi nell'ordinamento di quella "pallida iperemia". Feaci, megaliti, territori di Lerna — certo nient'altro che nomi, certo formati addirittura, in parte, da me; ma quando si avvicinano diventano qualche cosa di più. Astarte, Geta, Eraclito - in fondo nient'altro che appunti dai miei libri, ma se si avvicina la loro ora, è l'ora degli auleti attraverso i boschi, le loro ali, i loro

battelli, le corone che portano, li depongono come anatemi e come elementi della poesia.

«Parole, parole - sostantivi! Basta che aprano le ali, e dal loro volo cadono millenni. Prendete "bosco d'anemoni", cioè erba fina, minuta in mezzo ai tronchi, e poi, ancora oltre, prati di narcisi, fumo e vapore di tutti i calici, nell'olivo fiorisce il vento e sale su gradini di marmo, intrecciato, il compimento nello spazio — o prendete oliva o teogonie — dal loro volo cadono millenni. Botanica e geografia, popoli e paesi, tutti i mondi così perduti per la storia e per la sistematica, qui il loro fiorire, qui il loro sogno - ogni leggerezza, ogni malinconia, ogni disperazione dello spirito si fanno sensibili a partire dagli strati di una sezione trasversale di concetto».

E poi termino questa testimonianza del 1923 con le seguenti frasi:

«Potenza difficilmente esplicabile della parola, che scioglie e connette. Forestiera potenza dell'ora da cui figure incalzano sotto l'impeto del nulla assetato di forma. Realtà trascendente della strofa piena di tramonto e piena di ritorno: la caducità dell'individuo e l'essere cosmologico, in essa si trasfigura la loro antitesi, essa sostiene i mari e l'altezza della notte e fa della creazione un sogno stigio: "Mai e sempre"».

Più di questo non vorrei dire sulla parola. Non so se sono riuscito a chiarirvi che qui è presente qualche cosa di molto particolare. Dovremo accettare il fatto che le parole possiedono un'esistenza latente che opera come incantesimo su individui regolati in sintonia e li mette in condizione di trasmettere questo incantesimo. Questo mi sembra il mistero ultimo, davanti al quale la nostra

coscienza sempre desta, totalmente analizzata, interrotta solo da trances occasionali, avverte il proprio limite.

Guardiamo un momento indietro. In ciò che precede vi ho illustrato tre temi particolari nel campo della lirica, e cioè: prima di tutto che aspetto non ha una poesia moderna, in secondo luogo il processo del nascere di una poesia, in terzo luogo ho tentato di parlare della parola. Ci sono ancora, nel nostro campo, molti temi speciali, troppi - uno importante sarebbe per esempio la rima. Omero, Saffo, Orazio, Virgilio non la conoscevano, eccola invece in Walther von der Vogelweide e nei trovatori. Chi si interessi alla storia della rima trova in Curtius materiale interessante nell'opera Letteratura europea e Medioevo latino. In Goethe mi sono imbattuto nella sorprendente osservazione: «Da quando Klopstock ci ha liberati dalla rima» — oggi noi diremmo che i ritmi liberi, quelli che Klopstock e Holderlin ci hanno impresso nella mente, in mano a gente mediocre sono ancora più insopportabili della rima. La rima è in ogni caso un principio ordinatore e un controllo all'interno della poesia. Che Verlaine e Rilke, i quali per principio si servivano entrambi della rima, siano stati capaci per ultimi di portare ancora una volta a piena espressione tutto il fascino della rima, mi sembra fuori discussione; qui ancora una volta vien fatto valere l'elemento sacrale e quello raffinato della rima. Da allora è subentrato forse un certo esaurimento della rima, la si conosce anche troppo dalle mille e mille poesie, la rima e la risposta della rima più vicina; alcuni autori cercano di rinfrescarla inserendo nomi propri e parole di origine straniera, ma ciò non basta a ridarle l'antica posizione. Vedo da Curtius che non è la prima volta che questo

avviene nella letteratura; per esempio egli dice: « I provenzali hanno sforzato eccessivamente la rima - nell'esibizione virtuosistica di rime rare la musica si dissolve e il significato si perde». L'autore lirico, quanto a sé, avvertirà la rima pur sempre come un principio che non coincide con lui ma che gli viene suggerito dalla lingua, lo considererà sempre con atteggiamento particolarmente critico e spesso gli starà davanti esitando. Nel citato questionario americano sulla lirica c'è anche una domanda relativa alla rima, e una risposta vorrei comunicarla.

Un certo Randall Jarrell risponde: «La rima come strumento strutturale sussidiario di natura automatica ha per me un certo fascino quando viene trattata automaticamente, ma soprattutto mi è cara quando è irregolare, viva e impercettibile».

Questi erano alcuni temi specifici nel campo della lirica. Ora dobbiamo guardare negli occhi colui che dà luogo a tutto ciò, l'io lirico direttamente, en face e in condizioni di assoluto rigore. Di che natura sono questi lirici dal punto di vista psicologico, sociologico, come fenomeno? Prima di tutto, in contrasto con l'opinione comune, non sono dei sognatori; gli altri possono sognare, loro sono utilizzatori di sogni, persino i sogni devono in definitiva portarli alle parole. Propriamente non sono neanche uomini spirituali, non sono esteti, l'arte la fanno, cioè hanno bisogno di un cervello duro, massiccio, un cervello con denti canini che frantumi le resistenze, anche quelle loro proprie. Sono piccoli borghesi con un particolare impulso, nato per metà da vulcanismo e per metà da apatia. Nel campo dei rapporti sociali non sono minimamente interessanti - il Tasso a Ferrara —, son finite queste cose, niente più Eleonore, niente corone d'alloro che mutano di fronte. Ma

non sono neanche degli assaltatori del cielo, dei titanidi, perlopiù sono assai quieti, intimamente quieti, non possono certo voler portare a termine tutto da un momento all'altro, bisogna continuare a portare in sé i motivi, per anni, si deve saper tacere. Valéry tacque per vent'anni, Rilke non scrisse per quattordici anni nessuna poesia, poi apparvero le Elegie duinesi.

Pensate a un parallelo nel campo musicale: dapprima ci fu il Lied Sogni, su parole della Wesendonk, e poi, dopo anni, ne venne fuori il secondo atto del Tristano. E solo per ragioni locali, dato che mi trovo davanti a voi e parlo dell'argomento, aggiungo un ricordo personale, tanto per mostrarvi la lentezza della produzione: nel mio volume Poesie statiche c'è una poesia composta solo di due strofe, ma fra le due strofe ci sono in mezzo vent'anni, la prima strofa l'avevo già, mi piaceva ma non sapevo trovarne una seconda, poi finalmente, dopo due decenni di tentativi, di esercizi, di esami, di rifiuti, mi è riuscita la seconda, è la poesia Onda della notte - così a lungo si deve portare una cosa dentro di sé, un arco così ampio è sotteso talvolta a una poesia così piccola. Allora, che cosa sono? Stravaganti, abitatori di stanze singole, essi lasciano perdere l'esistenza per esistere, e non importa se gli altri definiscono una poesia una storia di ciò che non è accaduto e definiscono egoismo la padronanza dell'arte. A rigore essi sono soltanto delle apparizioni, e una volta che queste apparizioni sono morte e le si toglie dalla croce, bisogna onestamente riconoscere che sulla croce ci si sono messi da sé - che cosa ve li ha costretti? Qualche cosa deve pure averli costretti.

Per avvicinarvi questo tipo anche da un altro lato, vorrei ancora attirare la vostra attenzione su un altro fatto.

Cercate di rappresentarvi quale fondamentale differenza vi sia fra il pensatore e il poeta, fra il dotto e l'artista che invece dal pubblico vengono sempre nominati insieme, messi nello stesso mazzo come se vi fosse una sostanziale identità. Tutt'altro! Totalmente abbandonato a se stesso l'artista. Un libero docente lavora sulle leghe di rame utilizzate in Europa duemila anni fa, ha a sua disposizione analisi dal 1860 al 1948, in numero di quattromilasettecentoventinove; a disposizione ha una letteratura firmata tutta da ordinari di chiara fama, della quale si può fidare, tutte insieme circa tremila pagine.

Attraverso il servizio internazionale delle biblioteche s'informa di ciò che si pensa oggi a Cambridge dei minerali di rame grigio, apprende dalle schede trimestrali del servizio universitario internazionale di ricerca dove e chi lavora in altri Paesi sullo stesso argomento. Scambio di opinioni, corrispondenze - lui si assicura, si accerta, fa poi forse un mezzo passo avanti, documenta questo mezzo passo con pezze d'appoggio, non appare mai solo e abbandonato a se stesso. Nulla di tutto ciò nel caso dell'artista. Egli sta solo, abbandonato al silenzio e al ridicolo. Egli ha la responsabilità di se stesso. Comincia le sue cose e le porta a termine. Segue una voce interna che nessuno ode. Non sa donde venga questa voce, né ciò che essa alla fine vorrà dire. Lavora da solo, il lirico lavora particolarmente solo, perché in ogni decennio vivono sempre soltanto pochi grandi lirici, dispersi nelle varie nazioni, poetando in lingue diverse, perlopiù sconosciuti l'uno all'altro - quei phares, fari, come li chiamano i francesi, quelle figure che illuminano per lungo tempo il gran mare della creazione ma restano, loro, nelle tenebre.

Ecco, c'è un Io siffatto che dice a se stesso: io oggi sono così. Questo stato d'animo è presente in me. Questa mia lingua, diciamo la mia lingua tedesca, è a mia disposizione. Questa lingua con la sua tradizione secolare, con le sue parole coniate da predecessori lirici, gravide di significati e di atmosfere, stranamente cariche. Ma anche le espressioni slang, le forme di argot, Rotwelsch, introdotte nella coscienza linguistica dai colpi di due guerre mondiali, completate da parole d'origine straniera, citazioni, gergo sportivo, reminiscenze antiche, tutte sono in mio possesso. L'Io di oggi, che impara più dai giornali che dalle filosofie, che è vicino al giornalismo più che alla Bibbia, per il quale una canzonetta di classe contiene più secolo di un mottetto, che crede a un certo svolgimento fisico delle cose piuttosto che a Nain o a Lourdes, che ha sperimentato che come uno si stende così resta e nessuno gli rimbocca le coperte - questo Io lavora a una sorta di miracolo, una piccola strofa, la creazione di una tensione fra due poli, l'Io e il suo patrimonio linguistico, lavora a un'ellissi le cui curve dapprima tendono a discostarsi ma poi si sprofondano senza turbamento l'una nell'altra.

Ma tutto ciò è ancora troppo esteriore, dobbiamo continuare a far domande. Che cosa c'è dietro, quali realtà e sovrarealtà si nascondono in questo Io lirico? In tal modo ci imbattiamo in qualche problema. Questo Io lirico sta con le spalle al muro per difesa e per aggressività. Si difende contro il «centro» della gente media che si fa avanti. Lei è malato, dice questa gente media, la sua non è una vita intima sana. Lei è un *dégénéré* — da dove viene lei, insomma?

I grandi poeti degli ultimi cent'anni vengono da ceti borghesi, risponde l'Io lirico, nessuno era tossicomane, criminale o è finito per mano propria, facendo eccezione per i *poètes maudits* francesi. Ma il vostro « malato e sano » mi sembrano concetti tratti dalla zoologia, coniatì da veterinari. Gli stati di coscienza in essi non hanno affatto posto. Le diverse forme di stanchezza, i mutamenti di umore immotivati, le oscillazioni diurne, il bisogno ottico di verde, all'improvviso, l'ebbrezza indotta da melodie, il non poter dormire, le repulsioni, i malesseri, gli alti sentimenti come le distruzioni — tutte queste crisi della coscienza, queste stigmate del tardo quaternario, tutta questa sofferente interiorità non viene colta da questi concetti.

Bene, risponde la gente media. Ma ciò che la vostra clique coltiva è sterile cerebralismo, vuoto formalismo, questa è disumanizzazione, non è l'eterno nell'uomo, sono disturbi del midollo vitale. Ritornate all'economia forestale, cultura della terra! Osservate le acque d'infiltrazione, livellate gli stagni di trote! Come diceva Ruskin? «Tutte le arti si fondano sul lavoro manuale della terra».

Io per parte mia, dice l'Io lirico, arriverò al più ai settant'anni, sono abbandonato a me stesso, non ricavo proprio nulla dalla gente media, non sono nemmeno capace di seminare, vivo in una city, la luce al neon mi vivifica, sono legato a me stesso, cioè legato a un uomo, sono legato alla sua ora odierna.

Ma come, esclama la gente media, non vuole superare se stesso? Lei non compone poesie per l'umanità? Questo è trascendere l'uomo verso il basso, lei irride la visione globale dell'uomo. Che è questo continuo parlare della

parola, questo è il primato del materiale, abbassamento dello spirito all'inorganico, questa è la quarta epoca, fase suicida - è in gioco niente di meno che la sopravvivenza di ciò che è superiore!

Lasciamo stare ciò che è superiore, risponde l'Io lirico, rimaniamo empirici. Certamente avrete già sentito la parola «Moirà»: questa è la porzione che mi è assegnata, questa è la Parca che dice: questa è la tua ora, percorri i suoi confini, controlla le sue risorse, non perderti nel generico, non fare incantesimi del fuoco con la sopravvivenza di ciò che è superiore, - tu sei alto, ch  io parlo con te. Naturalmente non sarai autorizzato a penetrare in altri regni, ci sono molte Moire, io parlo anche con altri, ognuno guardi come interpreta il mio discorso - ma questo   il tuo cerchio, quello che ti   assegnato: cerca le tue parole, disegna la tua morfologia, esprimiti. Accetta tranquillamente il compito di una funzione parziale, quella per  adempila con seriet , io te lo dico in un orecchio: una voluminosa totalit    un sogno arcaico, incompatibile con l'ora presente.

La sua Moira! Un'immagine contro la decisione morale dell'Occidente, dice la gente media! E poi le Parche — molto comodo! Lei tira fuori tutte queste cose perch  non sa far altro. Non   pi  capace di dare un'immagine vera e profonda dell'uomo. Lei con la sua arte isolata, produttore di caricature e di devastazioni del mondo spirituale —   la conoscenza intuitiva, globale, fisiognomica e simbolica che deve coltivare. -

Bene, dice l'Io lirico, io conosco le vostre serate di lettura - « Tutto ci  che   astratto   inumano » — mi avete fecondato, mi avete insegnato a vedere con assoluta chiarezza, infatti non siamo noi a distruggere o a mettere

in pericolo questa «media», bensì questa « media » mette in pericolo noi e con ciò quello che essa vorrebbe ottenere. Noi, gli ultimi residui di un uomo che crede ancora all'assoluto e vive in esso. Questi analisti della gente media ce lo vogliono prendere. Ai loro occhi non siamo che un processo morboso, vengono messe in campo le immagini cliniche della malinconia e della schizofrenia per eliminarci con un gioco di bussolotti, noi stiamo al di fuori del culto della terra e al di fuori del culto dei morti, noi siamo la donna senza gambe a una specie di Oktoberfest, siamo delle smorfie, mezze esistenze andate in malora, tutto il discredito che questa gente media ci può procurare per lei va benissimo.

Perciò dobbiamo osservare una buona volta questo centro della gente media, dobbiamo, con licenza, esaminare questa « media» che la sa tanto più lunga, che sa tutto di una volta e tutto di domani, questo cosiddetto centro organico, naturale, terrestre, il «centro» più bello di questo mondo, mettiamolo una buona volta a fuoco questo «centro», questo «centro» è l'Occidente che non vuole più difendersi ma vuole aver paura, vuol sentirsi abbandonato. A colazione un po' di serpente Midgard e la sera una fetta di Okeanos, lo sconfinato. Non aver paura significa già essere irreligiosi e antiumanitari. E con questa paura vanno a corsa sfrenata attraverso il tempo, ci trascinano tutti con loro, hanno tanta fretta: cominciano col test del rospo, dopo otto giorni vogliono già sapere se sono gravidi, e nel secondo mese la diagnosi precoce di Galli Mainini per sapere se sarà maschio o femmina. A teatro, per stordirsi, vogliono vedere spettacoli in cui, nella prima scena, entra un ospite e alla vista di una ragazza si arresta attonito, nella seconda il cameriere deve

inciampare facendo cadere l'arrosto in testa a un commensale — questo è il loro humour che redime, legato alla terra. A casa poi si ricordano di nuovo del loro stato di derelizione e per calmarsi prendono phanodorm. Questo «centro» pretende di prescrivervi che cosa vi è lecito poetare e pensare, da quale punto di vista potete poetare e pensare, e vuole addirittura aiutarvi; vi fornisce psicoterapia, psicosomatica che deve rendervi idonei all'uso, sanarvi, armonizzarvi con il mondo circostante, sovrastante, sottostante; si fanno avanti con esperimenti associativi, procedimenti meditativi, ipnosi attiva frazionata, esercitazioni collettive, esercitazioni individuali, eliminazione di complessi; in cambio vi fornisce la nuova costruzione della personalità nevrotica in accordo con i migliori precetti sulla costituzione umana, e quando voi vi siete sorbito tutto questo a spese delle Casse malattie, forse siete di nuovo idonei a un'utilizzazione, diciamo quaranta giorni nell'industria tessile. Questo è dunque il «centro», con tanto di analisi eziologica o sintesi teleologica - no, da questo «centro» non accetto insegnamenti, il mio centro è intatto. Infatti, o l'uomo possiede oggi un centro esattamente come in qualunque altro momento ed è profondo anche oggi, o non lo è stato mai. O la sua legge è capacità di trasformazione e talora anche di tramonto, o egli non ha alcuna legge. O gli è stato affidato un qualche cosa che egli deve portare ad espressione in ogni caso e nonostante ogni pericolo, o non gli è stato affidato un bel nulla. Questi criteri di misura basati su mille anni di un'unica cerchia culturale son ben lungi dall'essere le massime dell'intera legge antropologica, questa è più ampia, è qualche cosa di più. Sotto questa legge sono state anche le altre cerchie

culturali, quelle antiumanitarie, quelle premonoteistiche, quella egizia, quella minoica, quella dei Chimù, sotto questa legge ne staranno e ne sorgeranno di nuove, quelle tecniche, le civiltà dei robot, le civiltà del radar. Del resto questa paura del « centro » è una paura tutta particolare, di recente ho letto in un giornale molto diffuso un annuncio, ampiamente incorniciato: LA GRANDE ANGOSCIA VITALE la potete vincere con l'elisir di lunga vita del dottor Schieffer, marchi 3,50 la bottiglia.

Prosegue l'lo lirico: a me la situazione sembra paradossale! Nella scienza questo «centro» sopporta tutto, nell'arte nulla. Sopporta la cibernetica, la nuova scienza della creazione che crea il robot. Ci avete mai pensato che ciò che l'umanità al giorno d'oggi ancora pensa, chiama ancora pensare, può già venir pensato da macchine, e queste macchine addirittura superano già l'uomo, le valvole sono più sicure, i fusibili sono più solidi che in quel rottame sgangherato del nostro corpo, trasformano lettere in note e forniscono memorie per otto ore, parti ammalate vengono amputate e sostituite con nuove — dunque il mondo del pensiero entra nei robot - e ciò che ancora resta, dove va mai? Si può anche dire che ciò che l'umanità ha chiamato pensare negli ultimi secoli non era affatto un pensare ma qualche cosa di assolutamente diverso — ora comunque se ne assume l'incombenza la cibernetica, che prevede di poter restituire all'uomo, per mezzo di montaggi e apparecchiature, il suo animismo andato smarrito, le sue capacità magiche, la sua visione naturale, nonché i sensi perduti —, e intorno ai robot saltano i conigli triploidi, sessantasei cromosomi, personalmente ancora infecondi, ma con ottantotto cromosomi si ricomincia a salire — Còsta Hàggqvist e il dottor A. Bane a Stoccolma

inaugurano la nuova stagione: statura gigantesca, membra enormi, genitali titanici - una nuova fauna sta sorgendo - e i pittori dovrebbero andare avanti con le aureole dorate dei quadri di Madonne e i poeti con la devozione pentecostale di Paul Gerhardt — no, mi sembra assurdo!

Ma che cosa ha a che fare tutto ciò con la lirica? — direte voi. Ha moltissimo a che fare con la lirica, ha tutto a che fare con la lirica! Il lirico non sa mai abbastanza, non lavora mai abbastanza, deve essere a contatto con tutto, deve avere un'idea del punto in cui è oggi il mondo, quale ora passa in questo momento meridiano sulla Terra. Bisogna combattere col toro a distanza ravvicinata, dicono i grandi matadores, allora viene forse la vittoria. Nulla può essere casuale in una poesia. Ciò che Valéry ha scritto di Moltke: « Per questo freddo eroe il vero nemico è il caso », vale per il lirico; egli deve isolare ermeticamente la sua poesia contro irruzioni, possibilità di disturbo, ermeticamente grazie alla lingua, e deve ripulire lui stesso i suoi fronti. Deve avere narici — il mio genio sta nelle mie narici, ha detto Nietzsche -, narici in tutti i posti di partenza e di sellaggio, in quello intellettuale, là dove la dialettica materiale e quella ideale si muovono in direzioni opposte come due mostri marini, lanciandosi addosso spirito e veleno, libri e scioperi — e là dove la più recente creazione della Schiaparelli preannuncia un cambio di rotta nella moda con il modello di lino grigio cenere e con organdis giallo ananas. Da ogni parte vengono i colori, le sfumature imponderabili, i valori - da tutto viene la poesia.

Da tutto ciò viene la poesia che forse raccoglie una di queste ore lacerate —: la poesia assoluta, la poesia senza fede, la poesia senza speranza, la poesia non diretta ad alcuno, la poesia di parole che voi montate in maniera

affascinante. E, per dirlo ancora una volta, chi non vuole scorgere, anche dietro questa formulazione, altro che nichilismo e lascivia, non si avvede che dietro fascino e parola ci sono ancora abbastanza oscurità e abissi dell'essere da soddisfare il più profondo pensatore, che in ogni forma che affascina vivono a sufficienza sostanze di passione, natura ed esperienza tragica. Ma naturalmente questa è una decisione, voi abbandonate la religione, abbandonate la collettività e trapassate in campi sterminati. Ma che senso ha mai quest'eterno parlare di crisi dei fondamenti e di catastrofe della nostra cerchia culturale che siamo costretti a subire in maniera così insopportabile, se non volete vedere di che si tratta veramente e se non prendete nessuna decisione?

Ma voi, appunto, dovete prenderla questa decisione! Le specie che non s'inseriscono nella loro legge e nel loro ordine interno perdono la propria tensione formale e ricadono in basso. Il nostro ordine è lo spirito, la sua legge ha nome espressione, conio, stile. Tutto il resto è decadenza. Sia astratta, sia atonale, sia surrealistica, è la legge della forma, l'ananke della creazione espressiva che sta sopra a noi. Questa non è un'opinione privata, uno hobby dell'Io lirico, l'hanno detto tutti coloro che hanno operato in questi campi - «una parola pesa più di una vittoria! ». Anche questa poesia senza fede, anche questa poesia senza speranza, anche questa poesia non diretta ad alcuno è trascendente, è, per citare un pensatore francese su questi problemi: «la partecipazione al compiersi di un divenire che è sempre condizionato all'uomo e però l'oltrepassa».

Mi è noto che anche dalle schiere dei lirici moderni si levano voci che chiedono una inversione di marcia. E Eliot,

in un saggio apparso nel « Merkur », a sostenere l'opinione che questa tendenza deve arrestarsi, e cioè che il procedere dell'autocoscienza, questa estrema esasperazione della conoscenza della lingua e degli sforzi intorno ad essa sono esagerati - ma Eliot combatte anche la televisione e desidera sbarrarle la strada. Io ritengo che egli abbia torto in entrambi i casi. Io credo che egli si inganni radicalmente. Sono dell'opinione che i fenomeni di cui parliamo siano irreversibili e che piuttosto essi annuncino l'inizio di un'evoluzione. Mi concederò quindi ancora una breve digressione in un altro campo, essa getterà nuova luce sulla nostra tesi. E la genetica, la scienza dell'origine dell'uomo. Si può ben essere molto scettici sulle sue teorie così variamente mutevoli a proposito della natura e origine dell'uomo, sulle interpretazioni così variabili e labili che dà circa i fossili e i reperti di stadi intermedi, ma il suo punto fermo attuale è che l'uomo non si è evoluto ma che fin dall'inizio fu uomo e che egli rappresenta una nuova fase della creazione. L'essenza di questa fase è coscienza e spirito. I lavori di Gehlen, Portmann, Carrel trattano quest'idea in maniera sistematica. L'uomo, dice Gehlen, è l'animale non ancora irrigidito, aperto alle impressioni, capace di sviluppo, ancora all'inizio del destino della sua specie. Quasi tutto è ormai compiuto per la costruzione del corpo, ora sono le cose immateriali a ramificarsi, si trasmettono e si conservano. La plasticità del divenire si volge a una nuova dimensione, l'emancipazione dello spirito si fa strada a tastoni in uno spazio nuovo che si apre. Di una perdita del «centro» non è proprio il caso di parlare, deduciamo noi a proposito del nostro tema: il «centro» è assolutamente inesauribile, nelle civiltà superiori se ne è presentato

appena qualche accenno. Ma la direzione di questo « centro » appare ormai chiara, si avvia verso le sfere di tensione: coscienza e spirito, non nella direzione di istinto, calore di sentimento, idillio interiore botanico-zoologico coltivato in serra, bensì in quella di una concatenazione di concetti affinati, di un superamento dell'elemento animale verso costruzioni intellettuali, nella direzione di un produttivo incanalamento del misticismo interiore verso chiare forme legate in maniera terrena — è la direzione verso un mondo che vuole coscienza ed espressione e che diviene coscienza ed espressione, in una parola: verso l'astrazione. Ciò che verrà non possiamo prevederlo. Ma probabilmente l'uomo non finirà come vorrebbero gli odierni ipocondriaci della civiltà; se egli si comporta secondo questa sua specie, allora si comporta secondo leggi creative che stanno al di sopra della bomba atomica e dei blocchi di minerale di uranio. Anche l'uomo occidentale, secondo questo tipo di ragionamenti, non soccomberà; ha sofferto, è stabile, e potrebbe sviluppare dalla sua parziale distruzione insospettite forze creative. Non già perché abbia bisogno di un appoggio ma solo perché stimolato, l'Io lirico segue questa teoria. Essa coincide con le sue sostanze, queste sue sostanze del momento, opera della Moira, e queste lo conducono - dato che per lui non c'è più né Mecca né Getsemani, e anche il bassorilievo del tempio khmer ad Angkor Vat non si trova alle sue latitudini — lo conducono avanti per la via che porta all'Olimpo dell'apparenza - ovunque siano uomini, lì dimoreranno anche dèi.

Ancora alcuni raggi di commiato dell'Io lirico, e poi abbiamo finito con lui. Un raggio cade sul volgere del tempo — il pensare in termini di svolte temporali è

diventato anch'esso un cliché scientifico. Non dite apocalittico, è scritto nei Tre vecchi, non dite apocalittico, « la bestia dalle sette teste che viene dal mare e quella dalle due corna che viene dalla terra ci sono sempre state». La poesia assoluta non ha bisogno di svolte temporali, è in condizione di operare senza tempo, come fanno ormai da molto le formule della fisica moderna. A questo proposito è anche dell'opinione che la fasulla unità planetaria che la tecnica stende sopra la Terra sia priva di significato esistenziale. La tecnica c'è sempre stata, solo che i più non hanno studiato abbastanza per saperlo. Dopo tutto, già Cesare andava da Roma a Colonia in sei giorni, in portantina-letto, con ogni comodità, e il faro della Coruna, costruito duemila anni fa, riluce ancora oggi sulla Biscaglia. Se nella Roma imperiale giravano il rubinetto, l'acqua del Mar Ligure, distante quaranta chilometri, scorreva nelle loro piscine — noi oggi non siamo neanche arrivati a questo punto. La prima imbarcazione fatta con un tronco, sulla quale si poté superare un corso d'acqua senza bagnarsi, fu molto più sensazionale di tutti i sommergibili per la civiltà e per la storia dei popoli, e l'istante in cui per la prima volta, uscendo da una cerbottana, una freccia uccise un animale che quindi non c'era più bisogno di afferrare e abbattere con le mani, diede al corso del tempo una svolta verosimilmente più brusca che non gli isotopi. Né, per l'Io lirico, il nostro senso della vita è oggi più universale di quanto fosse nelle città di Alessandro, allorché la grecità si estendeva da Atene fino all'India, o sulle navi in cui i Genovesi e gli Spagnoli attraversarono per la prima volta l'Atlantico.

E ancora un'altra impressione del tutto eterodossa ha talvolta questo Io lirico, che la confessa a se stesso solo

con cautela. A volte non può sottrarsi all'impressione che quasi quasi anche i filosofi di oggi, nel loro fondo, vorrebbero poetare. Essi sentono che al momento è finita per il pensiero discorsivo, sistematico, al momento la coscienza sopporta solo qualche cosa che pensi per frammenti, le meditazioni di cinquecento pagine sulla verità, per quanto calzanti possano essere alcune frasi, vengono bilanciate da una poesia di tre strofe - questo sommerso terremoto i filosofi lo avvertono, ma in loro il rapporto con la parola è turbato o non è mai stato vivo, perciò son diventati filosofi, ma in fondo vorrebbero poetare — tutti vorrebbero poetare.

Tutti vorrebbero poetare la poesia moderna, il cui tratto monologico è fuor di dubbio. L'arte monologica, che si staglia sul vuoto addirittura ontologico che impera su tutte le conversazioni e suggerisce la domanda se mai la lingua abbia ancora un carattere dialogico in un senso metafisico. E ancora in grado di stabilire rapporti, arreca superamento, apporta trasformazione, o è ancora solo materiale per colloqui d'affari e per il resto il simbolo di una tragica decadenza? Colloqui, discussioni - non è altro che un mormorare in poltrona, un indegno inarcarsi di privati stati d'eccitazione, mentre nel profondo c'è, senza pace, l'altro, che ci ha fatti ma che noi non vediamo. Tutta l'umanità vive di alcuni autoincontri, ma chi incontra se stesso? Solo pochi, e sempre in solitudine.

Sono ormai alla fine. Temo di non avervi potuto dire molto di nuovo. Davanti a una Facoltà che, come ho visto dalla guida ai programmi delle lezioni, tiene a sua volta corsi sulla lirica tedesca da Klopstock a Weinheber, sul modo di trattare la poesia e sulla genesi dell'espressione, e che organizza esercitazioni di recitazione di poesie

moderne, davanti a una Facoltà insomma che è talmente up to date riguardo alla lirica, io non posso aggiungere nulla di interessante. Potrei fare al più un'osservazione che non mi spetta ma che, per amore di completezza, non vorrei tralasciare, e cioè che personalmente ritengo la poesia moderna inadatta alla recitazione, sia nell'interesse della poesia sia nell'interesse dell'ascoltatore. La poesia si fa strada più agevolmente se viene letta. Il destinatario assume fin dall'inizio un altro atteggiamento davanti a una poesia se vede quanto è lunga e come sono costruite le strofe. Allorché, anni fa, recitavo dei versi davanti all'ex Accademia prussiana delle arti, di cui sono membro, dicevo prima di ogni lettura: ora viene una poesia di, per esempio, quattro strofe di otto versi ciascuna — il quadro ottico favorisce, secondo me, la capacità ricettiva. Una poesia moderna richiede la stampa su carta e richiede la lettura, richiede il carattere nero, diviene più plastica se si può dare un'occhiata alla sua struttura esterna, e si fa più interiore se il lettore si piega su di essa in silenzio. Questo piegarsi sulla poesia sarà necessario, e cito in proposito un saggista francese che ha scritto di recente sulla lirica francese moderna. Egli dice: non trovo altra espressione per caratterizzare questi autori nel loro complesso, se non che sono tutti poeti difficili.

In ciò che precede mi sono espresso forse in termini un po' troppo razionalistici, con chiarezza un po' eccessiva su certi rapporti, forse anche con durezza un po' eccessiva. Non senza intenzione, però. Non c'è, secondo me, assolutamente alcun campo nel quale dominino tanti equivoci come a proposito della lirica. Ho osservato come persone intelligenti, critici importanti in un loro articolo di terza pagina abbiano dimostrato comprensione e

dedicato considerazioni istruttive a un lirico veramente grande, e in quello successivo abbiano applicato la stessa attenzione e buona volontà a un epigono men che mediocre. Se ne ricava la stessa impressione di quando qualcuno non è capace di distinguere porcellane della dinastia Ming da quei piatti infrangibili che ora circolano nelle famiglie numerose sotto il nome di Mepal. I motivi di questo comportamento non vanno cercati in riguardi di tipo esteriore, bensì in una mancanza di interni criteri di misura. Questo critico continua ad aggirarsi a tastoni intorno alla concezione secondo cui una poesia tratterebbe di sentimenti e dovrebbe diffondere calore - come se un pensiero non fosse sentimento, come se la forma non fosse il calore senza pari. Quel critico affonda ancora ben giù nell'uomo vecchio, col suo arzigogolare e cavillare a spese della poesia pura. Per l'autore una poesia nuova significa ogni volta domare un leone, e per il critico guardare negli occhi un leone, mentre lui forse preferirebbe incontrare un asino. Ma ci sono anche molte attenuanti per questi critici, lo ammetto, una poesia è una struttura così complessa che è veramente molto difficile abbracciarla in tutte le sue reazioni a catena.

Ma anche in un altro senso le mie parole hanno forse avuto un suono troppo duro e troppo assoluto. Mi immagino che su uno di questi banchi sia seduto un giovane che ha cominciato a comporre poesie e a cui ora, in seguito alle mie parole, sia caduta una brinata sulla sua lirica notte primaverile. A lui vorrei dire che non era mia intenzione. Solo pochi cominciano già perfetti, e per consolarlo vorrei congedarmi da lui con un aneddoto personale. Avevo diciotto anni quando cominciai a studiare qui a Marburg. Eravamo nel primo decennio di

questo secolo. Allora studiavo filologia e seguivo un corso del professor Ernst Elster, curatore della prima grande edizione di Heine; il suo corso era intitolato «Poetica e metodologia della storia letteraria». Era un corso stimolante e, per i criteri di allora, anche moderno. Oggi i metodi della scienza letteraria sono certo più sublimi, sono addirittura incredibilmente sublimi, soprattutto per ciò che riguarda la prosa, nel senso dell'analisi stilistica e dell'esegesi linguistica; se uno ne diviene personalmente oggetto, come accade proprio adesso a me, in una tesi di laurea a Bonn che analizza la mia prosa giovanile, allora fa addirittura l'effetto di una vivisezione. Io, dunque, frequentavo le lezioni di Elster, quelle del professor Wrede sulla lirica medioevale, e a molte altre mi ero iscritto; e il mio debito di gratitudine per i due semestri trascorsi presso questa Alma Mater Philippina, così fondamentali per me, volevo appunto cercare di pagarlo con questa conferenza di oggi. Ma torniamo al signore che se ne sta seduto al suo banco. Dunque io ero qui, abitavo nella Wilhelmstrasse 10, e a Berlino-Lichterfelde c'era una rivista che si chiamava «Romanzeitung». Vi era una rubrica in cui si recensivano poesie che venissero inviate anonime. Io mandai allora delle poesie e per alcune settimane me ne restai tremante in attesa del giudizio. Arrivò, del seguente tenore: «G.B. - amabile l'ispirazione, debole l'espressione. Continui a inviare qualche cosa, di tanto in tanto». E passato molto tempo, e ora lei vede che io, dopo alcuni decenni di lavoro, vengo annoverato fra i cosiddetti poeti dell'espressione, mentre al contrario la mia ispirazione viene spesso definita tutt'altro che amabile. Un talento si può espandere attraverso il lavoro, e un talento si può esaurire. Il mio insegnamento è: arrivare

tardi, tardi a se stessi, tardi alla fama, tardi ai festival. Quindi, continui anche lei tranquillamente a scrivere poesie, se crede di dover percorrere la nuova via mai percorsa che porterà alle sei poesie di cui parlavo. Raccolga la lancia dove noi l'abbiamo lasciata cadere, per usare questa immagine di Flaubert. Insuccessi esteriori, distruzioni interne le sono assicurati, giorni in cui quasi non si conoscerà più, notti in cui non riuscirà più a vedere davanti a sé. Ma vada per la sua via, e accolga come congedo e conforto - lei e tutti quelli che hanno avuto la bontà di ascoltarmi — una grandiosa frase di Hegel, una frase veramente occidentale che, pronunciata cent'anni fa, già abbraccia tutte le complicazioni del nostro destino in questa metà del secolo. Hegel dice: «Non la vita che ha paura della morte e si mantiene pura dalle devastazioni, ma quella che la sopporta e in essa sa conservarsi, quella è la vita dello spirito».

1. *«Un campo nudo giace davanti alla mia finestra / ieri le spighe piene di frumento / ondeggiavano in qua e in là nel vento estivo / oggi i passerì si nutrono dei resti».*

2. *«Non ho qui davanti agli occhi la mia stessa vita...?».*

3. *«Vieni nel parco dato per morto e guarda: / il brillio di lontani, sorridenti lidi, / delle pure nubi l'insperato azzurro / rischiara stagni e variopinti sentieri».*

DISCORSO PER ELSE LASKER-SCHULER

Nella Berlino di oggi io sono probabilmente uno dei pochi che abbiano conosciuto di persona Else Lasker-Schùller, sicuramente l'unico cui per un certo periodo lei sia stata molto vicina, presumibilmente anche l'unico che le fosse accanto sulla tomba di suo figlio Paul quando lo seppellirono nel cimitero di Weissensee - questo figlio che le procurò tanto dolore, per il quale spese i suoi pochi guadagni, per il quale recapitò lettere d'amore e di cui andava a supplicare le amiche perché gli concedessero appuntamenti e tenerezze; Paul, da lei spesso cantato, un ragazzo bello e fragile che diceva di avere avuto da un principe spagnolo - Pàulchen, come lei lo chiamava, che morì ventunenne di tubercolosi.

Era il 1912 quando io la conobbi. Erano gli anni dello «Sturm» e dell'« Aktion», di cui aspettavamo con impazienza l'uscita ogni mese o ogni settimana. Erano gli anni dell'ultimo movimento letterario in Europa e della sua estrema, compatta volontà di espressione. Else Lasker-Schùler non aveva neanche dieci anni più di noi; nel 1902 era apparsa presso Axel Juncker la sua prima raccolta di poesie, Stige; nel 1911 uscirono presso Alfred Richard Meyer le sue Ballate ebraiche: la prima un'opera ancora

giovanile, le ballate già perfette, di alta levatura. La signora Else Lasker-Schüler abitava allora a Halensee in una stanza mobiliata, e da allora, fino alla morte, non ha mai più avuto una casa propria, sempre e solo stanzette stipate di giocattoli, bambole, animali, tutte cianfrusaglie. Era piccola, allora aveva l'esilità di un ragazzo e capelli neri come la pece, tagliati corti, cosa ancora rara a quel tempo, grandi occhi molto neri e molto mobili con uno sguardo sfuggente e inesplicabile. Né allora né poi si poteva andare in giro con lei senza che tutti si fermassero a guardarla: gonne o pantaloni erano larghi e stravaganti, il resto dell'abbigliamento impossibile, collo e braccia coperti di vistosi gioielli falsi, catene, orecchini, anelli d'oro falso alle dita; e poiché era continuamente occupata a scostare dalla fronte i ciuffi di capelli, quegli anelli da donna di servizio - bisogna pur chiamarli così - erano sempre al centro degli sguardi di tutti. Non mangiava mai regolarmente, mangiava pochissimo, spesso viveva di noci e frutta per settimane. Dormiva spesso sulle panchine, e fu sempre povera in tutte le situazioni e le fasi della sua vita. Questa era la donna che diventò il Principe di Tebe, Jussuf, Tino di Bagdad, il Cigno nero.

E questa fu la più grande poetessa lirica che la Germania abbia mai avuto. A me personalmente ha sempre detto, e dice ancora oggi, più della Droste, più di Sophie Mereau o di Ricarda Huch. I suoi temi erano non di rado ebraici, la sua fantasia orientale, ma la sua lingua era il tedesco, un tedesco rigoglioso, sfarzoso, delicato, una lingua matura e dolce, scaturita in ogni sua piega dal nucleo della sfera creativa. Sempre e strenuamente se stessa, fanaticamente fedele a se stessa come una congiurata, nemica di tutto quello che era sazio, sicuro, carino, sapeva esprimere in

questa lingua i suoi sentimenti appassionati senza svelare e senza tradire il segreto che era il suo essere.

L'elemento ebraico e quello tedesco in una incarnazione lirica! E qui tocco un tema sul quale ho spesso riflettuto e anche discusso spesso con lei. Era sorprendente che i suoi correligionari non vedessero o non volessero vedere in lei ciò che lei era per il posto che occupava. Il motivo risiede nella più intima essenza della poesia di Else Lasker-Schuler. La sua poesia aveva un tratto esibizionistico, su questo non c'è dubbio, e lei metteva in mostra la sua sconfinata passionalità, secondo il punto di vista borghese, senza un'ombra di morale e di pudore. In altre parole: si prendeva la grande e spregiudicata libertà di disporre lei sola di sé, una libertà senza la quale non c'è arte. I suoi correligionari le concedevano sì il diritto personale a questo esibizionismo, ma non volevano identificarsi con esso e con lei. Uno strano processo, e anche tragico. Una poesia come *Il mio popolo*, che fa parte delle *Ballate ebraiche*, è nella sua compiutezza una così totale fusione dell'elemento ebraico e di quello tedesco, l'espressione di una vera comunanza spirituale al grado più alto, che avrebbe potuto avere anche conseguenze politiche su entrambi i versanti se mai l'arte, da noi, avesse qualcosa da dire.

Nel 1913 uscì un fascicoletto di mie poesie che dedicai a Else Lasker-Schüler. La dedica diceva: «A E. L. S. - mano senza meta, fatta di gioco e sangue». Quando nel 1917 riunì tutte le sue poesie e le pubblicò presso Kurt Wolff, vi era compreso un ciclo intitolato *Dr. Benn*. Mi chiamava *Giselher* o *il Nibelungo* o *il Barbaro*. Una di queste poesie è tra le più belle e appassionante che abbia mai scritto. Vi

scrisse sopra: «Ultima canzone a Giselher», e il titolo della poesia è: *Ascolta*.

*Ich raube in den Nächten
Die Rosen deines Mundes,
Dass keine Weibin Trinken findet.*

*Die dich umarmt,
Stiehlt mir von meinen Schauern,
Die ich um deine Glieder malte.*

*Ich bin dein Wegrund,
Die dich streift,
Stürzt ab.*

*Fühlst du mein Lebtum
Überall
Wie ferrier Saum ?¹*

Questo Lebtum come un «orlo lontano» io l'ho sempre sentito, in tutti questi anni, pur nella varietà dei cammini della vita e degli errori della vita. Perciò sono qui adesso, sette anni dopo la sua morte. Non so se in Israele le tombe abbiano dei tumuli come da noi, o se siano piatte come in alcuni altri Paesi. Ma quando penso a questa tomba mi auguro sempre che lì vicino sorga un cedro del Libano, ma anche che il profumo delle arance di Giaffa porti un soffio nativo su questa tomba tedesca mitigando e rinfrescando l'aria ardente di quel lembo di terra. E se per lei c'è una lapide metterei accanto ai caratteri ebraici anche una delle sue strofe, in scrittura tedesca, dalla poesia A Dio:

*Du wehrst den guten und den bösen Sternen nicht;
Al ihre Launen strómen.
Auf meiner Stirne schmerzt die Furché,
Die tiefe Krone mit dem dusteren Licht.²*

1. « Io rubo nelle notti / le rose della tua bocca / perché
nessuna donna vi si abbeverì. // Quella che ti abbraccia / mi
deruba dei miei brividi / che intorno alle tue membra io
dipinsi. // Io sono il ciglio della tua strada, / colei che ti
sfiora, / precipita. // Senti tutto il mio vivere / in ogni dove /
come orlo lontano?».

2. «Tu non freni le stelle buone e quelle cattive; / tutti i
loro umori si riversano. / Sulla fronte il solco mi dolora, / la
profonda corona dalla luce fosca».

INVECCHIARE: PROBLEMA PER ARTISTI

Il tema della mia conferenza è forse un po' più vasto di quel ch'io non possa colmare col mio sapere. Se arriverete a questa conclusione, vi prego di considerare che questo tema, per quel che ho potuto constatare, non è mai stato trattato come questione a sé, o comunque la letteratura sull'argomento è assai scarsa. Ho dovuto fare perciò il tentativo di completare in parte il quadro con le mie esperienze e conoscenze personali.

Sono arrivato a questo tema spinto da varie occasioni, esterne e interne. L'inverno scorso a Berlino sono stato a una conferenza della Kant-Gesellschaft in cui un esperto kantiano parlava dell'opera inedita di Kant, l'*Opus postumum*, il cui originale è andato perduto durante l'ultima guerra mondiale nella Germania del Nord, ma del quale circa vent'anni fa erano state rese accessibili al pubblico filosofico delle copie con note e osservazioni di critica testuale; l'opera però, evidentemente, non era stata ancora elaborata fino in fondo. L'*Opus postumum* fu scritto negli anni dal 1797 al 1803; le prime, le grandi opere di Kant erano state pubblicate circa vent'anni prima. Risultava ora che nell'opera inedita vari punti delle sue tesi fondamentali si presentavano in modo diverso, che si

potevano riscontrare contraddizioni rispetto alla Critica della ragion pura, e il conferenziere sollevò il problema se dovessero valere le affermazioni precedenti o quelle postume, le une essendo pressoché inconciliabili con le altre. Il conferenziere non rispose alla domanda, ma lasciò intravedere che qua e là le tesi più tarde annullavano le precedenti. Dietro questa deduzione sorgeva quindi il problema del rapporto fra opere giovanili e opere tarde, della continuità dell'io produttivo, delle sue mutazioni e delle sue fratture. Qui si trattava di un filosofo, ma questo problema affiora anche per gli artisti.

Pressappoco nello stesso periodo ho letto in un giornale la recensione di una mostra delle opere di Lorenzo Lotto, a Venezia, l'estate scorsa. In questa recensione c'era la frase: «Nei lavori degli ultimi decenni si avverte un'evidente insicurezza, simile a quella che si percepisce nei tedeschi Baldung e Cranach». Questi grandi dunque, durante l'ultima fase creativa, divennero insicuri nella loro produzione. Mentre ciò mi teneva occupato, mi è accaduto di imbattermi, in un'opera di storia dell'arte, nell'affermazione seguente di Edward Burne-Jones: « I nostri primi cinquant'anni passano fra grandi errori, poi diventiamo paurosi e quasi non siamo più capaci di mettere il piede destro davanti al sinistro, tanto esattamente siamo consapevoli della nostra debolezza. Poi vent'anni pieni di fatica, e adesso cominciamo a capire che cosa possiamo fare e che cosa dobbiamo tralasciare. E poi viene un raggio di speranza e uno squillo di tromba, e dobbiamo andarcene dalla terra». Qui, cioè, il contrario che in Lotto, qui incerti in gioventù, e nella vecchiaia, quando è troppo tardi, sicuri. Questo fa pensare alla scena della Morte di Tiziano di Hofmannsthal ventenne: Tiziano sta per morire

ma lavora ancora a un quadro, la Danae, credo, e all'improvviso trasale e manda a prendere i suoi quadri precedenti:

« Er sagt, er muss sie sehen,
die alten, die erbàrmlichen, die bleichen,
mit seinen neuen, die er malt, vergleichen,
sehr schwere Dinge seien ihm jetzt klar,
es komme ihm ein unerhòrt Verstehen,
dass er bis jetzt ein matter Stumper war ».¹

Dunque anche qui, nella visione dell'artista stesso, il passato e il presente: solo nel suo novantanovesimo anno egli cessa di essere un fiacco imbrattatele.

Con mia sorpresa ho trovato pensieri simili anche quando ho guardato verso l'Oriente. In Hokusai (1760-1849) ho trovato: «Dall'età di sei anni ho avuto la mania di disegnare. Verso i cinquanta avevo pubblicato un'infinita quantità di disegni, ma tutto ciò che avevo fatto prima dei settantatré anni non è degno che se ne parli. Verso l'età di settantatré anni circa ho compreso qualche cosa della vera natura degli animali, delle erbe, dei pesci, degli insetti. Di conseguenza a ottant'anni avrò fatto ancora dei progressi, a novanta penetrerò il mistero delle cose, e quando ne avrò centodieci tutte le cose mie, anche una semplice linea o un punto, saranno cose vive». Qui si affaccia la questione, dibattuta talvolta anche nella letteratura critica: che cosa sarebbe avvenuto di certe persone se fossero morte prima; nel nostro caso, cioè, che cosa sarebbe rimasto di Hokusai se fosse morto prima del suo settantatreesimo anno?

«Terre orientali e occidentali riposano nella pace delle sue mani » - e così mi sono rivolto per consiglio al nostro olimpico avo e ho studiato le sue Massime e riflessioni, un libro che tutti quelli che hanno preoccupazioni dovrebbero leggere ogni settimana per qualche ora. Lì ho trovato i seguenti aforismi:

1. Invecchiare significa dare inizio anche a un nuovo mestiere, tutti i rapporti si alterano, e bisogna o cessare completamente di agire o assumere con volontà e coscienza la nuova parte.

2. Quando si è vecchi bisogna fare più di quando si era giovani.

3. Madame Roland sul patibolo chiese da scrivere per annotare i pensieri assolutamente particolari che le erano balenati sull'ultima via. Peccato che glielo abbiano negato: ché alla fine della vita si aprono allo spirito rassegnato pensieri fino allora impensabili, sono come demoni beati che si posano splendenti sulle cime del passato.

Demoni beati — sulla via del patibolo! Molto olimpico, molto gigantesco, e infatti questo avo possedeva senz'altro titoli e valori a sufficienza per cominciare in ogni momento un nuovo affare, ma anche questa non era davvero un'illuminazione di carattere universale. Nello stesso volume c'era però il frammento Pandora, e mi sono imbattuto nella strana figura di Epimeteo:

*«Denn Epimetheus nannten mich die Zeugenden
Vergangenem nachzusinnen, Raschgeschehenes
zurückzuführen, muhsamen Gedankenspiels zum truben
Reich Gestalten-mischender Möglichkeit»²*

— Meditare, ricondurre, con faticoso gioco di pensieri, al torbido regno del possibile che mescola figure - forse questo Epimeteo era il patrono della vecchiaia, crepuscolare, cupo, volto all'indietro, nella mano già la fiaccola capovolta.

A questo punto direte forse: questo conferenziere presenta citazioni in grande abbondanza, va ascoltando all'intorno, cerca consiglio e informazioni come una ragazza che viaggi da sola, ma che vuole in sostanza, a che tende tutto l'insieme? — c'è forse dietro qualche cosa di personale? Sissignori, le cose stanno proprio così, dietro c'è anche qualche cosa di personale, ma in ciò che segue non occuperà uno spazio indebito. Ma, vi prego, immaginatevi per un attimo un autore con un passato movimentato, in tempi movimentati, venuto su con una cerchia di coetanei di tutti i Paesi nella quale si è compiuta la stessa svolta stilistica che sotto i nomi più diversi, futurismo, espressionismo, surrealismo, continua a tener vive le discussioni, una svolta stilistica di carattere decisamente rivoluzionario - d'altra parte però, diciamolo subito, non più rivoluzionario, a parere del nostro autore, di quanto siano state anche svolte stilistiche precedenti come l'impressionismo o il barocco o il manierismo - ma in ogni caso per questo secolo essa è stata rivoluzionaria. Questo autore ha compiuto il viaggio della sua vita con le patenti più diverse: come lirico e come saggista, come cittadino e come soldato, come eremita campagnolo e come homme du monde nelle cities del mondo — perlopiù discusso, perlopiù combattuto; dunque questo autore è ora avanti negli anni e continua a pubblicare. Se non ha smorzato del tutto in sé l'elemento vulcanico, se non ha perduto del tutto lo slancio giovanile, i suoi critici oggi

dicono: «Dio mio, ma quest'uomo non può dare un po' di pace, una buona volta, non può scrivere in modo un po' classico e magari un po' da cristiano, una buona volta, non può diventare una buona volta mite e maturo, come si conviene alla sua età?». Se però a questo autore capita di scrivere in modo un po' mite e decantato e, per quanto gli è possibile, anche un po' classico, ecco che dicono: «Quello là ormai è completamente senile; in gioventù, magari, era abbastanza interessante, quando aveva il suo Sturm und Drang, ma oggi non è che un epigono di se stesso, non ha più niente da dirci: non riesce a trovare tanta dignità da star zitto, una buona volta?».

E fin qui niente da dire. Quando si recensisce un singolo libro di un autore, con asprezza o amichevolmente, egli potrà inorgogliersene o arrabbiarsi, secondo il suo stato d'animo. Ma la situazione cambia se l'autore è talmente avanti negli anni, così senile, che su di lui appaiono addirittura dei libri, lavori con cui la generazione successiva consegue la laurea, tesi di laurea in patria e fuori, in cui egli viene analizzato, sistematizzato, catalogato, lavori in cui una virgola che egli ha messo trent'anni prima o un dittongo che ha allungato una domenica pomeriggio dopo la prima guerra mondiale vengono trattati come problemi stilistici fondamentali. Studi interessanti, sublimi fra le sublimi analisi linguistiche e stilistiche, ma per questo autore significa assistere alla propria vivisezione, egli è conosciuto e ora conosce se stesso, per la prima volta si conosce, finora era del tutto sconosciuto a se stesso, tanto vecchio doveva diventare per conoscersi.

Se poi questo autore in un certo periodo della sua vita ha manifestato opinioni che in seguito vengono

considerate inammissibili, queste opinioni gliele attaccano dietro, e sono felici se gli sbattono continuamente contro i calcagni, come l'erpice a un ronzino di campagna. Ora, così ha da essere, si dice l'autore, non c'è niente da fare. Se si scrivesse sempre solo ciò che quindici anni dopo sarebbe opportuno avere scritto, verosimilmente non si scriverebbe niente del tutto. Un piccolo esempio a questo proposito, ma poi lascio stare il nostro autore per un bel pezzo. Il nostro autore aveva scritto in un dialogo, un dialogo molto serio fra tre vecchi, la frase seguente: «Ingannarsi e pur dover continuare a prestar fede alla propria interiorità, questo è l'uomo, e al di là di vittoria e sconfitta comincia la sua gloria». Dal punto di vista dell'autore questa frase era una specie di elegia antropologica, una malinconia cifrata, ma i suoi critici la pensarono diversamente. Questa frase la trovarono spaventosa: questo, scrissero, è un assegno in bianco per ogni delitto politico. Dapprima l'autore non capì che cosa intendessero questi critici, ma poi si disse, be', insomma, nel secolo diciannovesimo le scienze esatte combattevano la poesia, Nietzsche fu contestato dalla teologia, oggi la politica si immischia in tutto, bene, tutto in ordine - «torbido regno del possibile che mescola figure» -; ma tutto questo messo assieme, teoria e pratica, spinsero l'autore a guardarsi intorno per vedere come fossero andate le cose ad altri vecchi e vegliardi e che cosa in genere significhi vecchiaia e invecchiare per l'artista.

Per cominciare da questo punto: la mia indagine non si rivolge alla fisiologia dell'invecchiare. Ciò che la medicina può dire su questo argomento è assai scarso. La sua formula attuale è: invecchiare non è un processo di esaurimento ma di adattamento; e devo confessare che

questa formula non mi dice niente. Inoltre essa lamenta, come ho trovato scritto nella letteratura medica, la mancanza di ricerche psicologiche, sistematiche e libere da pregiudizi, su vecchi che non si trovino in istituti psichiatrici — io non so se molti di voi lamentano ugualmente tale mancanza. Anche delle cure di ringiovanimento non ho intenzione di parlare, nemmeno del famoso siero di Bogomolec. Invece mi chiedo quando, in quali anni abbia inizio, a rigore, il processo di invecchiamento.

I quarantasei anni dopo i quali Schiller morì, i quarantasei dopo i quali Nietzsche tacque, i quarantasei anni — ancora una volta — dopo i quali Shakespeare mise fine al suo lavoro per poi vivere ancora cinque anni da privato, i trentasei anni dopo i quali Hölderlin si ammalò, non sono vecchiaia. Ma con la sola aritmetica, si capisce, non ci avviciniamo al nostro problema. Non c'è dubbio che la consapevolezza di una fine imminente vale, dal punto di vista psicologico, quanto decenni di invecchiamento, e questo sarà stato il caso dei tubercolotici, e cioè di Schiller, Novalis, Chopin, Jens Peter Jacobsen, Mozart e altri. Per ciò che riguarda le date di morte dei molti genii scomparsi prematuramente, ai quali l'ideologia romantico-borghese associa tanto volentieri l'idea dell'arte che strugge gli artisti, bisognerà osservare un po' più da vicino i singoli casi. Alcuni di questi giovani morirono di malattie acute, di tifo: Schubert, Buchner; Raffaello, se si presta fede al racconto del Vasari, di influenza a trentasette anni; per incidente o cause di guerra: Shelley, Byron, Franz Marc, Macke, Apollinaire, Heym, Lautréamont, Puskin, Petòfi; per suicidio: Kleist, Schumann, Van Gogh — in breve, queste schiere si sfoltiscono quanto a una connessione

causale immediata fra arte e morte, e se si considerano le date di morte vien fuori un'altra osservazione ben diversa e assai singolare. Non vi comunico questa osservazione come qualche cosa di profondo o di metafisico, ma solo perché è interessante. L'osservazione è la seguente: è davvero incredibile, è quanto mai sorprendente il numero di vecchi e vecchissimi che ci sono fra le grandi glorie. Se prendiamo come base le cifre citate da Kretschmer e Lange-Eichbaum per coloro che vengono indicati come genii o talenti eccezionali nel corso degli ultimi quattrocento anni dell'Occidente, questi sono fra i centocinquanta e i duecento. Risulta ora che di questi genii quasi la metà ha raggiunto un'età estremamente tarda. La nostra vita dura settant'anni, quindi non vogliamo cominciare da qui, ma vi prego di concedere per un attimo la vostra attenzione a quelli che superano i settantacinque anni. Penso che rimarrete sorpresi quanto me. Ora, per cominciare, vi elencherò rapidamente pittori e scultori, prima il nome e poi l'età:

Tiziano 99, Michelangelo 89, Frans Hals 86, Goya 82, Hans Thoma 85, Liebermann 88, Munch 81, Degas 83, Bonnard 80, Maillol 83, Donatello 80, Tintoretto 76, Rodin 77, Kàthe Kollwitz 78, Renoir 78, Monet 86, James Ensor 89, Menzel 90 - dei viventi: Matisse 84, Nolde 86, Gulbransson 81, Hofer, Scheibe oltre 75, Klimsch 84.

Fra i poeti e gli scrittori: Goethe 83, Shaw 94, Hamsun 93, Maeterlinck 87, Tolstoj 82, Voltaire 84, Heinrich Mann 80, Ebner-Eschenbach 86, Pontop- pidan 86, Heidenstam 81, Swift, Ibsen, BjOrnson, Rolland 78, Victor Hugo 83, Tennyson 83, Ricarda Huch 83, Gerhart Hauptmann 84, Lagerlòf 82, Gide 82, Heyse 84, D'Annunzio 75, Spitteler,

Fontane, Gustav Freytag 79, Frenssen 82 - fra i viventi: Claudel 85, Thomas Mann, Hesse, Schröder, Dòblin, Carossa, Dòrffler oltre 75, Emil Strauss 87.

Di grandi musicisti ce n'è invece di meno. Nominerò Verdi 88, Richard Strauss 85, Pfitzner 80, Heinrich Schütz 87, Monteverdi 76, Gluck, Händel 74, Bruckner 72, Palestrina 71, Buxtehude, Wagner 70, Georg Schumann 81, Reznicek 85, Auber 84, Cherubini 82 - fra i viventi: Sibelius 89.

La mia statistica non è affatto completa, non ho proceduto sistematicamente, ho raccolto solo ciò che mi è capitato sotto gli occhi a motivo di questa indagine, e sono convinto che questa lista si potrebbe arricchirla ancora. Se si volesse spiegare questo fenomeno, si potrebbero addurre due punti di vista, e cioè in primo luogo uno sociologico, per il quale diventano grandi e molto famosi in prima linea quelli che vivono a lungo, ossia possono essere a lungo produttivi. In secondo luogo: anche una spiegazione biologica non mi sembra però del tutto fuori luogo. L'arte infatti, per un certo aspetto della sua fenomenologia, è un fenomeno di liberazione e distensione, un fenomeno catartico, e tali fenomeni hanno i più stretti rapporti con gli organi. Questa ipotesi sarebbe possibile accordarla con la teoria di Speranskij che ora si va affermando in patologia, e cioè che gli stati morbosi e le minacce di malattie sono regolati e respinti da impulsi centrali molto più di quanto si ritenesse finora; e che l'arte sia un impulso centrale e primario non c'è evidentemente alcun dubbio. Non pretendo con ciò di fare un'affermazione di grande portata, ma quest'età avanzata mi sembra particolarmente notevole perché si tratta di

personalità vissute in epoche in cui la vita media era molto inferiore a quella di oggi. Voi sapete che per i neonati le speranze di sopravvivenza si sono pressoché raddoppiate dal 1870 a oggi.

Il problema, ora, di ciò che significhi per l'artista invecchiare, è un problema complesso; in esso s'incrociano elementi soggettivi e oggettivi, stati d'animo e crisi, da un lato, dall'altro lato storia e descrizione. Non poter mai più raggiungere nuovamente ciò che si era un tempo, anche se si combatte per decenni, per esempio Swinburne: a ventinove anni egli rappresentava un fatto sensazionale, poi continuò a scrivere senza sosta e quando morì a settantadue era un uomo fecondo che componeva poesie suggestive. Di Hofmannsthal si potrebbe dire qualche cosa di simile: la via che dalle poesie del ventenne Loris porta alle confusioni politiche della Torre del cinquantenne fu la via che porta dal miracolo della moltiplicazione dei pani alla questua per qualche briciola. In George, in Dehmel sarà avvenuto qualche cosa di simile. Tutti questi sono lirici, al posto dello scintillio e del presentimento della giovinezza subentrò in loro la diligenza e la volontà; ma, come sappiamo da Platen: « Il corridore non riuscirà a catturare la preda ». Da questi accenni introspettivi mi rivolgo ora però a un problema tutto concreto che fa parte dei contenuti oggettivi del nostro tema, e cioè: che cosa intende in sostanza la scienza della letteratura e dell'arte, l'analisi estetica, per «opera della vecchiaia», come caratterizzano il mutamento formale dall'opera giovanile allo stile tardo?

Se si cerca di orientarsi a tale proposito, non si ricava alcuna impressione unitaria. Alcuni autori avviano il problema nella direzione di: mitezza, serenità, indulgenza,

raffinamento della maturità, liberazione dalla vanità dell'amore e della passionalità — altri in direzione del: senza peso, librato, già uno stare al di là; e poi ecco arrivare la parola: classico. Altri ancora scorgono l'umore senile nella grande mancanza di riguardi, e allora si pensa all'espressione di Shaw: i vecchi sono pericolosi, per loro il futuro è del tutto indifferente. Pinder, nelle sue osservazioni su un quadro di Frans Hals, introduce un concetto nuovo, egli dice: è riconoscibile, nello stesso tempo, lo stile della vecchiaia di un ottantaquattrenne, solo un ottantaquattrenne poteva rappresentare questo eccesso pietrificato di esperienza e di storia, di cosciente vicinanza alla morte - quindi: pietrificato — ecco di nuovo una parola in netto contrasto con: privo di peso, librato. Un altro scrive su Durer: è morto troppo presto, poiché quello che si vorrebbe in lui sarebbe proprio che un'ampia, mite spiritualità disciogliesse la sua potenza formale. - Qui dunque l'analisi estetica si trasforma addirittura in un concerto a richiesta, in cui si vorrebbe veder la conferma dell'ampia, mite spiritualità come stile senile. Diversamente si esprime Hausenstein sul tardo Kubin quando dice: «E di quelli che in vecchiaia possiedono non solo la superiorità ma in più una pienezza quasi ebbra in cui ancora sopravvive la spumeggiante rivolta della giovinezza»; egli dunque vede qui giovinezza e vecchiaia unite.

Ancora un esempio dalla letteratura. Nella letteratura la parola « tardo » è per l'appunto una parola di moda, eccezionalmente amata: il tardo Rilke, il tardo Hofmannsthal, il tardo Eliot, il tardo Gide, questi sono infatti i saggi che ora si leggono di continuo. Parlo del libro di uno storico della letteratura di gran nome, che si

occupa del tardo Rilke. Nel libro si trovano osservazioni eccellenti e profonde, ma la tendenza è senz'altro la seguente: Fase 1: stadio dei tentativi, degli sforzi, degli avvii; poi è venuto lo stadio 2: l'«essere intero» e la «forma vera e propria». Solo nella fase 2 Rilke è diventato «ciò che all'inizio riteneva di essere ma non era». Dunque: il vero e proprio - ma che cos'è il vero e proprio? Per me dietro questo « vero e proprio » si nasconde troppa escatologia, troppa ideologia, troppa idea d'evoluzione vecchio stile. Il nostro storico vuol vedere un Rilke che tende a uno stato ideale, al suo, a quello cioè dell'autore, ma questo mi sembra, nel caso di Rilke, particolarmente fuori luogo, perché noi abbiamo, della sua fase giovanile, poesie di così perfetta bellezza che nessun « vero e proprio » potrebbe superarne lo splendore. Io penso talvolta che la tendenza degli studiosi a vedere e rappresentare l'artista in fasi successive sembra essere una specifica tendenza tedesco-idealistica.

Uno dei libri più importanti sul nostro tema è quello di Brinckmann, *Opere tarde di grandi maestri*. Brinckmann tenta di avvicinarsi ai mutamenti spirituali di struttura delle personalità creatrici attraverso l'antitesi che pone lui stesso fra relazione e fusione, questi sono i suoi chiodi da roccia. Relazione, ecco la prima fase, cioè lo scorgere e rappresentare rapporti fra uomini, fra azioni, fra gli oggetti nello spazio, fra i colori - poi viene la fase più tarda della fusione: qui i colori vengono fusi in un tono unitario, gli elementi prima contrapposti singolarmente vengono impostati secondo una relazione complessiva e si perdono spesso nell'indistinto; e poi Brinckmann parla di «abbandono di uno stato di tensione a favore di una libertà superiore » — tutte le volte che compare la parola

libertà, le cose si fanno poco chiare, e a questo punto posso seguirlo solo con esitazione. Ma in modo quanto mai avvincente Brinckmann compie la sua analisi a proposito di alcuni pittori che hanno trattato lo stesso tema da giovani e poi di nuovo nella vecchiaia. Egli pone gli anni di crisi della struttura produttiva nel trentacinquesimo e sessantesimo anno, e afferma di seguire in ciò Freud. E, al seguito di Freud, Brinckmann affronta anche, ed è l'unico, il tema: se e quali relazioni sussistano fra sessualità e produttività artistica. Benché questo tema rappresenti al momento, in questa sede, una sorta di digressione, vorrei accennarvi. Le relazioni or ora nominate sono certo reali, ma non sono per nulla trasparenti. Tutti voi conoscete il gran numero di artisti omoerotici di gran nome, senza che questa deviazione degli istinti appaia evidente nelle loro opere. Se nominate i quattro spiriti più grandi della cultura occidentale, diciamo Platone, Michelangelo, Shakespeare e Goethe, due di questi erano notoriamente omoerotici, uno è dubbio, libero da deviazioni degli istinti sembra essere stato solo Goethe. Ma d'altro canto ci sono genii asessuali, voi ricordate forse il famoso testamento di Adolf Menzel, da cui risulta che egli non è stato mai, neanche un'unica volta nel corso dei suoi novant'anni, assieme a una donna. Al problema di un rapporto fra venir meno della sessualità e venir meno della produttività non è possibile, per ora, dare una risposta. Voi sapete che Goethe amò Ulrike a settantacinque anni e voleva sposarla, e in Gide troviamo, nei suoi diari, una situazione quasi grottesca: a settantadue anni s'innamora a Tunisi di un ragazzo arabo di quindici anni e descrive le notti piene di ebbrezza che gli ricordano gli anni più belli della sua giovinezza. Quasi

penoso è l'effetto di una sua estatica osservazione: allorché per la prima volta vide nel suo albergo il ragazzo in veste di servitore, questi era così tenero e timido che egli non osò neanche rivolgergli la parola — insomma Gide a settantadue anni in uno stato d'animo da dramma di Margherita. E un tema interessante, ma se il regredire degli istinti paralizzi la spiritualità o se, come pure molti dicono, le metta le ali, non è possibile chiarirlo con i metodi da noi usati finora.

Un caso particolare, che ha continuamente suscitato la mia attenzione mentre mi occupavo del mio tema, è Michelangelo, la sua Pietà Rondanini, creata a ottantanove anni ma non portata a termine. Su questa Pietà si leggono giudizi così diversi di importanti storici dell'arte che non resta se non ammettere che qui dev'essere davvero avvenuto nell'artista un mutamento di struttura assolutamente radicale. Un autore dice: somma interiorizzazione e spiritualizzazione. Il secondo: da quest'opera erompe una commozione che non ammette obiezioni, qualche cosa di spiritualizzato, di etereo, un librarsi verso l'alto cui si associa un ultimo sospiro unito a un primo presagio di redenzione. L'altra parte dice però che con quest'opera Michelangelo si è allontanato, nella vecchiaia, da quella che era stata la gloria della sua giovinezza; e Simmel afferma addirittura: «Con essa Michelangelo ha rinnegato il principio vitale della sua arte, essa è la sua opera più traditrice e più tragica, il sigillo della sua incapacità di pervenire alla redenzione, sulla via dell'arte, attraverso la contemplazione sensibile di una creatività organizzata intorno al suo centro - l'ultima sconvolgente fatalità della sua vita». Qui dunque - sembra di doverlo ammettere - abbiamo il caso di un grande uomo

che non ha più potuto utilizzare il suo metodo e la sua tecnica, fin allora applicati per dominare i propri contenuti, verosimilmente perché a lui stesso essi apparivano superati e ormai convenzionali, ma d'altra parte non possedeva nuovi mezzi espressivi per i suoi contenuti nuovi e ora abbandonava l'opera e lasciava cadere le braccia. Forse questo è un esempio per le parole gravi di significato che si leggono nella Psicologia dell'arte di Malraux: « Prima inventano la loro lingua, poi imparano a parlarla e spesso ne inventano ancora un'altra. Quando lo stile della morte li sfiora, si ricordano come in gioventù avessero rotto con i loro maestri, e a questo punto arrivano a rompere anche con la propria opera». E più avanti Malraux dice: «L'incarnazione più alta di un artista si fonda in pari misura sul rinnegamento dei suoi maestri e sull'annientamento di tutto ciò che lui stesso era stato un tempo». Queste sono davvero parole di gran peso, e noi le riferiamo a un uomo le cui spalle hanno sostenuto un secolo e la cui fama appartiene alle stelle fisse della nostra terra.

Alla fine di questa parte debbo ancora venire a parlare di un libro che, nell'ambito delle mie indagini, mi ha proposto un nuovo problema. E il libro di Riezler su Beethoven, il cui capitolo conclusivo ha il titolo «L'ultimo stile». L'esposizione di quest'ultimo stile è trascinante, è convincente e dettata da un sapere assolutamente superiore. Ma, mi dicevo io, prima di tutto l'autore deve trasporre le sue impressioni musicali e le sue analisi compositive nel medium della lingua e lì esprimere per mezzo delle parole qualche cosa che la musica, per sua natura, appunto non contiene. Se considero le parole che devono esprimere l'incarnazione dell'ultimo stile, esse

sono più o meno queste: impeto, monumentalità, gigantesco, solidità tettonica, ma poi anche: senza peso, sospeso nell'aria, spiritualità totale, estrema spiritualizzazione - cioè parole del vocabolario emozionale che abbiamo incontrato anche nelle analisi delle tarde opere pittoriche e che verosimilmente potrebbe capitare di trovare anche nella valutazione di grandi opere di artisti più giovani. Riezler espone, all'inizio di quest'ultimo capitolo, la tesi secondo cui sarebbe possibile la descrizione di un caratteristico stile senile per tutte le arti, attraverso tutti i secoli, perché «il dato che sovrasta i mezzi espressivi delle diverse arti è l'elemento universalmente artistico». Ma che cosa dobbiamo intendere con questo «elemento universalmente artistico» come ultimo geroglifico? Non si potrebbe dire altrettanto bene che, al di fuori della musica, della pittura e della poesia, c'è un medium linguistico che serve la scienza e dal quale i teorici sistematici attingono le loro espressioni caratterizzanti?

In questa situazione di fatto mi son chiesto: come si presenta il diventar vecchio, l'esser vecchio, visto dall'interno stesso degli artisti? Ecco Flaubert — se ne sta nella sua alta casa di Rouen, nella stanza che non lascia per giorni interi, le sue finestre rilucono notte per notte al di sopra del fiume, sicché i marinai della Senna si orientano su questa luce. Non è vecchio, ha cinquantanove anni, ma consunto, borse sotto gli occhi, le sopracciglia aggrottate per scherno, scherno contro questa *gent épicière*, mereiai, cetto medio — d'accordo, il tribunale non ha dichiarato immorali le sue descrizioni nella Bovary, ma gli ha raccomandato di esercitare le sue doti di osservatore su esseri umani più simpatici, di presentare delle anime

migliori, — e quando ha presentato delle anime migliori - quando è comparsa l'Education sentimentale, hanno scritto: un idiota, un lenone, che insudicia l'acqua della pozzanghera in cui si lava.

In gioventù aveva scritto: per poter creare qualche cosa di duraturo, non si può ridere della fama - ma poi come sono andate le cose? Di che cosa non ha riso, più che mai di se stesso, nel farsi la barba non poteva guardarsi allo specchio senza scoppiare a ridere — ora metteva insieme una lista delle stupidaggini di quei defunti i cui nomi rappresentano l'umanità. Mettere ancora un piatto? Sedere ancora una volta al bistrot, giù in città, in quella costante concentrazione, in quell'eterna tensione visiva e acustica per penetrare nell'oggetto, dietro a quei volti; sobbarcarsi di nuovo a quello sforzo sovrumano, tragico in ogni istante, allo sforzo di osservare, di trovare l'espressione, di raccogliere frasi che poi siano accettabili - eccoli lì seduti al bancone, vogliono tutti mettere le mani sui soldi, mettere le mani sull'amore, e lui vuole mettere le mani sull'espressione, su una sequenza di frasi, questi due mondi devono abbracciarsi — ancora una portata? - realismo, arte per l'arte, psicologismo - dicono che io sia freddo, ora esser freddi non è una brutta qualità, preferisco esser freddo piuttosto che cantare e dare interpretazioni, per chi, per che cosa - credi tu davvero in una qualunque cosa, Flaubert - rispondi sì o no - sì, io credo, ma anche credere significa solo esser fatti così e così, in modo da ritenere questo e quest'altro - no, io non credo, *je suis mystique et je ne crois à rien*. Questo è il Flaubert vecchio.

Ed ecco Leonardo nel piccolo castello di Cloux sulla Loira, non c'era più da parlare di una sua permanenza in Italia, i suoi mecenati morti o prigionieri. Che cosa pensa la sera, il re è a caccia, silenzio, nulla si ode salvo i rintocchi metallici dalla torre de l'horloge e il grido dei cigni selvatici sull'acqua, lungo il fiume ci sono i pioppi, come un tempo in Lombardia. Il re gli offre quattromila ducati per la Gioconda, ma lui non se ne può separare, il re però la vuole lo stesso, il vecchio gli si getta ai piedi, piange, si rende ridicolo davanti agli ospiti, gli offre il suo ultimo quadro, un Giovanni il Battista, ma la Gioconda no, è la sua vita. Per cinque anni vi ha lavorato, per cinque anni è stato chino su di lei, in silenzio, invecchiando, senza mostrarla ad alcuno. Nella stanza dove la dipingeva c'erano torsi di statue elleniche, dèi egizi di granito nero, con la testa canina, gemme degli gnostici con iscrizioni magiche, pergamene bizantine, dure come avorio, con frammenti di poesie greche credute disperse per sempre, cocci d'argilla con scrittura cuneiforme assira, scritti dei magi persiani legati in ferro, papiri di Menfi, trasparenti e sottili come petali —: in tutte queste cose egli doveva trasmutarsi, a tutto ciò sentirsi attaccato, forse addirittura soggiacere - lì per cinque anni egli visse tutto per quella sua unica visione interna. Il re e il suo seguito lo trovarono miserevole, ma così egli si tenne il quadro nella sua stanza. La scala a chiocciola che portava alla sua camera da letto era angusta e ripida, vi saliva tra attacchi di vertigini e di affanno, e poi restò paralizzato al lato destro, con la mano sinistra poteva disegnare ma non dipingere, allora alla sera giocava con un monaco, giochi con i legnetti e a carte, poi restò paralizzato anche a sinistra; aveva appena detto, alzati e gettati nel mare, e poi morì, e ora posava, come il

peso che è caduto. Dopo la sua morte un pittore russo di icone che abitava vicino a lui si avvicinò al cavalletto del San Giovanni e così si esprese: «Inaudita svergognatezza, questo giovinastro, denudato come una donnaccia, senza barba né baffi, dovrebbe essere il precursore del Cristo? Visione diabolica, non profanare i miei occhi! ».

Questo era il vecchio Leonardo da Vinci.

Sere della vita, queste sere della vita! I più in povertà, con tosse, schiena curva, tossicomani, alcolizzati, anche alcuni criminali, quasi tutti non sposati, quasi tutti senza figli, questa olimpiade tutta bionegativa, un'olimpiade europea, cisatlantica, che ha portato attraverso quattro secoli lo splendore e il lutto dell'uomo post-antico. Chi è nato fortunato ha forse ottenuto una casa, come Goethe e Rubens, chi era di condizione modesta ha dipinto a vita, senza un quattrino in tasca, i suoi olivi ondeggianti; chi vive nell'epoca che conquista il cosmo si affaccia dalla sua stanza che dà sul retro, su una gabbia di conigli e su due ortensie. A passarli in rassegna, si può scoprire una sola cosa: tutti erano in stato di costrizione: «Se non tremo, come la vipera nella mano del domatore di serpenti, sono freddo. Tutto ciò che ho creato di accettabile è sorto così » diceva Delacroix, e Beckmann ha scritto: « Io abiterei in canali di scarico e striscerei per tutte le fogne, se solo così dovessi salvare la possibilità di dipingere». Vipere, fogne, canali di scarico — ecco, questo è il preludio alle sere della vita.

Non rispondete, vi prego, che vado rovistando in mezzo al macabro o che vi disturbo con prospettive ormai superate dell'epoca dei poètes maudits. Gli studi psicopatologici e sociologici sul corso della vita e sulla sera

della vita dei talenti eccezionali non sono opera mia ma di altri. Forse queste idee suscitano oggi una certa meraviglia, oggi che l'artista ha assunto esteriormente un che di borghese e si fa passare per funzionario, magari si sente tale: funzionario di una determinata situazione che lo spinge verso la sicurezza esteriore e verso incarichi statali. La critica routinière, la recensione su commissione di mostre e libri, pagata da riviste e case editrici, lo ha attratto, secondo il pubblico, nel generale guazzabuglio in cui si esaurisce l'individualismo dell'epoca. Ma non ingannatevi, il correttivo collettivistico non tocca all'interno colui che si trova in stato di coercizione, egli continua a salire nel suo atelier esoterico su elicotteri color verde veleno. Non è molto tempo che l'ottantatreenne Degas diceva: « Un quadro è qualche cosa che richiede tanta scaltrezza e depravazione quanto un delitto — falsificazione, e aggiungetevi un pizzico di natura».

L'elicottero verde veleno, forse un'immagine alquanto banale, ma montiamoci su per un attimo, per guardare dall'alto tutte quelle cose umane, terrestri, che non è possibile portare con sé.

Molto amore per gli uomini non sale certo con noi. Ricordatevi di quell'autoritratto del Tintoretto, opera della vecchiaia, non so dove sia esposto, l'ho visto solo in una riproduzione, ma non lo si può dimenticare, per esso c'è solo una parola: rancido. O il tardo ritratto di Rembrandt: ermetico, cauto, un gelido: non me ne immischio. Nessuno dei grandi vecchi era idealista, se la cavavano senza l'idealismo, potevano e volevano il possibile - sono i dilettanti a fare i sognatori.

L'arte deve — dicono costoro - l'arte deve esprimere in immagini il rapporto cosmico dell'Assoluto. -

L'arte deve ricostituire il «centro», ma senza perdere per ciò la profondità — l'arte deve rappresentare l'uomo come immagine di Dio — sì, esiste dunque qualche cosa che non sia l'immagine di Dio? questa per me sarebbe una novità, non escludo neanche la tigre - l'arte infatti non deve proprio niente. Sull'elicottero è montata una radio, sta suonando un motivo di successo dal film Moulin rouge, tremo nell'ascoltare questa melodia: — una canzone di successo che abbia classe può in certi casi contenere in sé il secolo più che non un mottetto, e una parola pesa più di una vittoria.

Questi vecchi! Ciò che vedo non è tanto qualche cosa che voli verso l'alto, è piuttosto il secolo e la coercizione. Un secolo color di rosa - bene, dipingiamo scene arcadiche, prima di tutto il «centro» della gente media, ma un secolo nero - che cosa dipingiamo, allora? Forse qualche cosa di tecnico, per dare soddisfazione ai congressi? La tecnica è infatti l'argomento del giorno, e la gente dice che bisogna integrarla. Tutto deve stare in armonia: la lirica col contatore Geiger, i vaccini con i Padri della Chiesa, guai a lasciar fuori alcunché, altrimenti la coalizione globale è in pericolo. Anche la lingua le si deve adeguare - a questa idea, peraltro, io non ci sarei mai arrivato. Quella che porta, cresce e opera è solo una lingua che vive di se stessa, genera da se stessa; essa accoglie in sé ma integra secondo la sua legge immanente quel paio di espressioni tratte dalla fisica e dalla branca dei motori, queste misere schegge, esse vengono assorbite senza danno nel corpo della lingua, senza irritare la sua trascendenza.

Ma ancora più in alto con l'elicottero - la terra scompare, ma rimangono chiari i complessi colossali, i centri di raccolta, i cosiddetti istituti. Anch'io ci sono passato, direbbe oggi uno dei vecchi. Io ho sofferto di depressioni, sono entrato in un istituto e mi sono rivolto a uno psicoanalista. E lui diceva: a lei mancano apporti orali di tipo narcisistico, apporti libidici da parte di oggetti esterni - lei è introvertito, capisce che cosa voglio dire! Io risposi che: introvertito - estrovertito mi sembravano concetti molto preliminari, ci sono persone affette e no, avvinte e no, e le prime sono le più avvincenti. Insufficienza di contatti, diceva l'analista, mi cacciò in mano un opuscolo: «Tu e la libido», e cadde in trance.

Poi avevo sentito, direbbe oggi uno dei vecchi, che il pensiero libera, il pensiero rende felici, e allora sono entrato in altri istituti e mi sono rivolto ai pensatori. Ma sociologia, fenomenologia, teoria dei fondamenti - be', tutto quanto suona come Puccini. Ontologia - dove dunque è un essere, se non nelle mie immagini, e che cos'è quest'eterno parlare delle cose? - le cose nascono in quanto se ne ammette l'esistenza, e cioè vengono formulate, dipinte, se non le si ammette scompaiono nell'inesistente. Questi pensatori col loro fondo di un essere che nessuno vede, totalmente informi, nient'altro che contributi scientifici, autori di contributi — loro aprono il rubinetto, perlopiù ne esce un po' di Platone, poi girano un po' la doccia tutt'intorno, ed ecco tocca al prossimo entrare nella vasca. Nessuno porta a termine qualche cosa, io debbo portare a termine le mie. Tutti idealisti, solo con loro la cosa comincia sul serio, tutti ottimisti, a settantacinque anni si fanno ancora fare una casacca nuova — Schopenhauer, per quel che ne so, era un

uomo benestante, indipendente, e tuttavia pensava, egli pensava in maniera interessante, sublime e di ampio respiro, ma oggi, a dire il vero, non c'è più nessun signore che pensi — l'unico sarebbe forse Wittgenstein, il quale ha detto: « Il confine del linguaggio è il confine del mio mondo» e: «Ciò che l'immagine rappresenta, quello è il suo significato». - Questo è pensare sano, pensare concreto, non c'è nulla di sospeso, è un limitarsi sistematico ad associare frasi da protocollo - questo è pensare pittorico, qui è il Lete, qui finisce il mito.

Dunque, com'è la situazione? Da disperarsi! Mi si diano apporti libidici, un ambiente culturale pre-spengleriano garantito, e d'altro canto l'esplorazione spaziale non è ancora arrivata a un punto tale che si possano fare dei pensieri particolari a proposito delle stelle. Ahimè, perché non sono diventato un descrittore di paesaggi, per professione, dalla Selva di Teutoburgo ad Astrachan, a tempo pieno, oggi già tutto con Volkswagen e terreno boschivo sotto i piedi.

Le nazioni sono strane, continua a pensare il vecchio. Vogliono teste interessanti, ma vogliono anche stabilire in che cosa debbano essere interessanti. Vogliono nomi internazionali, ma chi scrive qualche cosa contro i loro hobbies viene cancellato. Vogliono dare alla luce dal proprio grembo opere universali, ma le levatrici le organizzano loro e danno ad esse manuali per il parto. Pentesilea non sarebbe mai stata scritta se si fosse fatta una votazione; Strindberg, Nietzsche, El Greco, mai comparsi. Ma il conformismo sarebbe comparso sempre, e sempre c'è stato, solo che questi quattro secoli di Occidente non li avrebbe creati. Chi è scrittore ha certamente invidiato spesso i pittori, loro possono

dipingere arance e asfodeli, brocche, addirittura aragoste e crostacei, e nessuno li rimprovera di non avervi inserito il problema sociale degli alloggi, ma su tutto ciò che è scritto il sindacato, evidentemente, ha dei diritti —: asociale, questa è la parola: «L'arte deve». È proprio inutile far presente che Flaubert ha descritto la penosa situazione degli artisti che non possono assolutamente far tutto ciò che sentono e vorrebbero fare, ma solo ciò che è loro stato concesso all'interno delle loro capacità linguistiche e stilistiche.

Settemilatrecento metri sul livello del mare — questo è il confine della morte -, ancora un chilometro, e poi siamo su. Il viaggiatore guarda in basso. Quando il commerciante di diamanti Salomon Rossbach saltò giù dall'Empire State Building, lasciò un misterioso messaggio: «Non c'è più un sopra, non c'è più un sotto, allora mi butto ». Una buona novella, dice il viaggiatore, né un sotto né un sopra, il centro è guasto, ago magnetico e rosa dei venti fuori corso, ma la specie cresce rigogliosamente e si rafforza a furia di compresse. Il corpo si è fatto più cagionevole, la medicina moderna gli segnala addirittura migliaia di malattie, gli saltan fuori con scientifica virulenza

— niente da dire contro i medici, gente grandiosa, prima per una puntura di zanzara ci si grattava, oggi vi possono prescrivere dodici pomate diverse e nessuna serve, ma questo è pur vita e movimento. I corpi si sono fatti più cagionevoli, ma vivono più a lungo. Un romano dell'epoca imperiale arrivava a venticinque anni, ma era sorretto dalla virtus romana; oggi a furia di profilassi diventano molli e a furia di analisi in serie quasi non riescono ad arrivare a casa.

I cervelli vivono più a lungo, ma dove un tempo c'era punto fermo e resistenza, ora si formano dei punti vuoti — o forse siete ancora capaci, quando dalla vostra finestra guardate sulla terra, di immedesimarvi nel pensiero con un Dio che abbia creato qualche cosa di così soave come le piante e gli alberi? Ratti, peste, chiasso, disperazione - sì, ma i fiori? C'è un quadro del secolo quattordicesimo, Creazione delle piante, in cui si vede un piccolo dio ricurvo, con la barba nera, che solleva una mano destra troppo grande, come se con essa tirasse su dalla terra i due alberi che poi stanno accanto a lui, per il resto tutto è ancora piuttosto vuoto - siete capaci, oggi, di immaginarvi questo amabile creatore? Vizi, vermi, tarli, bradipi e puzze — tutto questo sì, in massa, in serie, a puntate, al cento per cento, sempre nuove edizioni

— ma un piccolo dio delicato che allevi due alberi? Niente alberi, niente fiori, ma cervelli da robot, fecondazioni artificiali in vacche e donne, chicken farms con musica che stimola la produzione di uova, raddoppiamento artificiale dei cromosomi con il bel risultato di bastardi giganti — ipo-refrigerazione, iper-riscaldamento - voi impiantate un seme - via, di corsa, altrimenti vi spara subito alla gamba.

Arrivato. Il vecchio entra nel suo atelier, un vano nudo, un grande tavolo, coperto di foglietti e appunti. Si avvicina: come posso utilizzarle queste cose - saggio, lirica, dialogo - che la forma nasca con il contenuto è anche un'illusione di filosofia dell'arte, questo posso utilizzarlo qui o là, metto un po' di colore, allaccio, sistemo, accade tutto come voglio io, ho misurato il mio inizio e misuro la mia fine, Moira, la parte che mi tocca - solo un punto è

certo: quando qualche cosa è finita, deve essere perfetta — ma: e allora, che cosa?

Esaminale ancora una volta, le più famose opere della vecchiaia — di che tipo sono? Per esempio, la Novella: un serraglio prende fuoco, le baracche bruciano, le tigri evadono, i leoni restano liberi, e tutto va a finire armoniosamente - no, questa terra è ridotta a un mucchio di cenere, scorticata da fulmini, oggi le tigri mordono. O qual è la situazione riguardo a questa famosa seconda parte del Fausti Certamente il più enigmatico dono della Germania ai popoli della terra, ma tutti questi cori, Grifoni, Lamie, Pulcinella, Formiche, Gru ed Empuse, tutti non fanno che borbottare e ronzare per conto loro e flautare nei cerchi d'elfi e nelle ghirlande di stelle e tra fanciulli beati. Da dove viene insomma tutto ciò, tutto questo si libra completamente nel mondo dell'immaginazione, è sussultare del tavolo, telepatia, bizzarrie; c'è uno a un balcone, irreale e immobile, e soffia bolle di sapone di colore chiaro o scuro, tira fuori come un prestigiatore sempre nuove pipe di gesso e cannucce, per soffiare i globi colorati - un grandioso dio da balcone, antichità e barocco ancora saldamente impiantati, miracoli e misteri intorno alle sue falde, ma oggi al più ci si getta ancora un'occhiata con un po' di umidità negli occhi. Di questo tipo sono quelle opere.

Intorno ai più grandi si aggirano ancora per qualche secolo traduttori e interpreti, ma ben presto la loro lingua non viene più capita - e allora? Primitivi, arcaici, classici, manieristi, astratti, in una parola: il Quaternario, ma: e allora? Ci hanno aperto spazi troppo ampi, troppi cerchi, sentimenti troppo pesanti — forse il produrre arte è in genere una reazione superficiale? il soffrire,

silenziosamente, della sostanza umana non è forse cosa più profonda? Che cosa ha posto il Lord Jehova nella nostra natura, a che cosa ci ha destinati: alla redenzione creatrice o al posto immobile, all'albero Bo, sotto il quale, immoti, incontriamo Kàma-Màra, il dio dell'amore e della morte? Quante ore della mia vita ho trascorso davanti alla frase del dio al balcone, l'ho voltata e rivoltata? Ascoltate la frase: «Sulla sua cima più alta la poesia appare del tutto esteriore. Quanto più si ritrae nell'interiorità, tanto più essa sta per sprofondare». - Che cosa dovrebbe significare? Devo dunque rinnegare la mia interiorità, mistificarla, tirarne fuori delle farse, è questo il presupposto della poesia, che cosa sarà veramente la poesia? Gioco da prestigiatore, trucco da funambolo, nulla e, sopra, smalto? E dall'Oriente ho sentito la stessa melodia; Confucio dice dei pittori: «Quegli nel quale il significato sopraffà le linee è rozzo » — quindi anche per lui lo stile, ciò che è manipolato, fabbricato, è l'elemento superiore. Ma se ora Guardini dice: «Dietro ogni opera d'arte si apre per così dire» - che cosa mai si apre per così dire, dato che noi per parte nostra dobbiamo piuttosto cercare di chiudere e coprire tutto a furia di pennellate -, o se un grande filosofo scrive che l'arte è « il mettersi in opera della Verità » - quale verità è mai di nuovo questa — una verità fatta di schizzi e abbozzi, di manufatti, o forse la verità viene citata solo per presentare le iniziali della filosofia, ché nell'arte quello che conta non è la verità ma l'espressione. Ma, ultima domanda, che ne è di questa espressione che fa ressa davanti a ciò che sta nel profondo - l'espressione è colpa? Potrebbe essere.

Ma verosimilmente io sono troppo vecchio per dipanare ancora questo problema, stanchezza, malinconia,

marasma mi avvolgono la testa come una nube. Ho ancora sentito Pablo de Sarasate al violino e Caruso al Metropolitan, in quella collezione di brillanti fatta a ferro di cavallo sedevano gli Astor. Ho visto ancora operare Bergmann e ho sfilato in parata davanti all'ultimo Kaiser. Ho cominciato a studiare con una lampada a petrolio e studiato Gli enigmi dell'universo di Haeckel quando era una lettura proibita. Ho cavalcato e ho volato, ma ho visto ancora i grandi velieri sui mari non sorvolati - passato - disperso. E, dico oggi, era tutto molto più carico di quanto si pensasse, tutto molto più predeterminato di quanto sembrasse, e, la cosa più strana, si viveva di quello che era nell'aria assai più di quanto s'immaginasse nella propria autonomia. Un esempio in questo senso: c'erano pittori che dipingevano per tutta la vita in color argento o un altro in giallo o un altro in bruno, e ci fu una generazione che componeva poesie fatte principalmente di sostantivi. E non era un capriccio letterario, era nell'aria, nell'aria fatta di dimensioni completamente eterogenee. Di Clemenceau ho letto di recente la seguente storia: aveva assunto un nuovo segretario privato e lo istruì, il primo giorno, sulle sue mansioni. Alcune lettere, gli disse Clemenceau, dovrà scriverle da solo. Ascolti: « Una frase è composta da un sostantivo e da un verbo - se vuole usare un aggettivo, lo chieda prima a me». Lo chieda prima a me! E lo stesso consiglio che mi dette come viatico Cari Sternheim quando eravamo giovani tutti e due, mi disse: quando ha fatto qualche cosa, se la riprenda di nuovo in mano e cancelli gli aggettivi, così sarà più chiaro ciò che intende dire. Risultò che era giusto, era un problema senza scampo per la mia generazione, tralasciare gli aggettivi esplicativi, esornativi.

La mia generazione! Ma ora c'è già la successiva, i giovani, la nostra gioventù! Dio conservi ad essi il loro impulso imitativo, poi viene meno ben presto, da sé. Ma se portassero un nuovo stile - evoè! Uno stile nuovo vuol dire un uomo nuovo. Nemmeno la genetica ha davvero prodotto molto che non sia confuso, ma una cosa sembra assodata: una nuova generazione è un nuovo cervello e un nuovo cervello è una nuova realtà e nuove nevrosi, e il tutto si chiama evoluzione, e così la civiltà continua a crescere lussureggiante. Se dal pulpito della mia età avessi da dare un viatico a questa gioventù, sarebbe, fra l'altro, questo: se avete pubblicato quattro composizioni rimate o non rimate, dette poesie, o disegnato una capra al naturale, non aspettatevi che d'ora in poi per il vostro compleanno vi si presenti in casa un borgomastro, in fondo non fate altro che esercitare anche voi un'opera umana. Ricordatevi piuttosto, quando capita, che a Schubert nel suo ventinovesimo anno di vita suggerirono di comprarsi la sua carta da musica senza righe e di rigarsela da sé, avrebbe risparmiato. - Nientemeno, esclamano tutti oggi, naturalmente; ma naturalmente succede di nuovo la stessa identica cosa, e non tutti arrivano poi al punto di non aver più bisogno, a trentun anni, di spendere.

Signori successori, fatevi tranquillamente provocare da me, spero che serva a indurirvi. La durezza è il dono più grande per l'artista, durezza contro se stessi e contro la propria opera. Come diceva Thomas Mann? « Meglio rovinare un'opera e renderla inutilizzabile per il mondo piuttosto che non andare in ogni punto fino all'estremo». O, come ho cercato poco fa di esprimermi io: un fatto è certo: quando qualche cosa è finita, deve essere perfetta.

Non dimenticate inoltre, neanche per un istante, ciò che nella vostra impresa c'è di problematico e di sospetto, i pericoli e l'odio che circondano la vostra attività. Non perdetevi di vista ciò che di freddo e di egoistico appartiene alla vostra missione. La vostra attività ha abbandonato i templi e le anfore sacrificali e la pittura di colonne, neanche la pittura di cappelle è più in vostra mano. Voi fate tappezzeria di voi stessi, e nulla vi può redimere. Non lasciatevi lusingare dalla sensazione di essere « al coperto » - il libro, 312 pagine, in tela marchi 13 e 80. Non c'è restaurazione. Le cose dello spirito sono irreversibili, continuano per la loro strada sino alla fine, sino alla fine della notte. Con le spalle al muro, nell'angoscia delle stanchezze, nel grigio del vuoto, leggete Giobbe e Geremia, e tenete duro. Formulate le vostre tesi nella maniera più brutale, ch , quando l'epoca va in riposo e pone fine al canto, voi siete rappresentati solo in ragione delle vostre frasi. Ci  che non esprimete non c' . Vi fate dei nemici, sarete soli, un guscio di noce sul mare, un guscio di noce dal quale viene un cigolio di suoni ambigui, un battere di denti per il freddo, un tremare davanti a se stessi, dei vostri stessi brividi, ma non lanciate un SOS - prima di tutto non vi sente nessuno, e in secondo luogo la vostra fine sar  dolce dopo tanto navigare.

Signore e signori, il ritratto della vecchiaia   compiuto, l'atelier   di nuovo abbandonato, l'elicottero scende verso terra - ci sarebbero ancora molte questioni a proposito del nostro tema, per esempio questa: si devono rinnegare le proprie opere giovanili, ritoccarle, adeguarle a una nuova situazione interiore (supposto che la si abbia), si deve fare di s  una vecchia gazzella se si   stati un giovane sciacallo?

Ma è troppo tardi per pensarci, la navicella atterra. Dalla navicella scende un *homme du monde* con cravatta grigia e lobbia nera, si perde nella folla dell'aeroporto. L'aeroporto è in campagna, il signore va gironzolandosi sino al confine, lì vede dei pioppi, come quelli sulla Loira e come quelli di un tempo in Lombardia, e lì c'è il nastro di un fiume come la Senna, sulla quale i marinai, di notte, alzavano lo sguardo verso quella luce. Il ritorno dell'identico, finché ancora qualche cosa resta uguale. E se nulla più rimane identico a se stesso e le grandi regole si mutano — a una specie di ordine si resta pure ancorati.

«Ingannarsi e pur dover continuare a prestar fede alla propria interiorità, questo è l'uomo, e al di là di vittoria e sconfitta comincia la sua gloria » - sì, egli scriverebbe questa frase ancora una volta, se ancora una volta dovesse cominciare - anche se essa seducesse, anche se falsificasse — quale frase della conoscenza sarebbe mai senza colpa? Io ho lavorato come mi son visto di fronte l'Occidente, ho vissuto come se fosse qua il giorno, il mio giorno. Io sono stato quello che sarò. E perciò mi richiamo infine a tutti i Padri della Chiesa, i plurisecolari, i vecchi: *non confundar in aeternum*: anch'io non verrò respinto per l'eternità.

1. «Deve vederli, dice, / quelli vecchi e scialbi e miserabili, / paragonarli ai nuovi che dipinge; / cose riposte gli sono ormai chiare, / e ha la percezione, inaudita, / che fu sinora un fiacco imbrattatele ».

2. « Ché Epimeteo mi han chiamato i genitori / per meditare sul passato, ricondurre / ciò che rapido accadde, con faticoso gioco di pensieri, / al torbido regno del possibile che mescola figure ».

DEVE LA POESIA MIGLIORARE LA VITA?

Il tema proposto per questa sera è stato discusso più volte da entrambi i relatori, dal dottor Reinhold Schneider e da me, nei loro libri. Basta aver letto anche solo alcune pagine del dottor Schneider, o mie, per sapere all'incirca quale sia il nostro pensiero al riguardo. Per parte mia, dunque, non voglio iniziare ripetendomi, ma farò uso di un altro metodo per accostarmi al tema.

Il metodo di cui intendo servirmi consiste innanzitutto nel considerare esattamente il tema e nel portarmelo davanti agli occhi - parola per parola. Deve: si può interpretare questa parola solo nel senso che qui si intende stabilire per o sulla poesia una destinazione di carattere vincolante. Nei dieci comandamenti questo « deve » compare in ogni tesi del decalogo: devi oppure non devi.¹ E una dura parola, questo «deve» del capitolo 20 dell'Esodo. - E tutto il popolo, leggiamo, vide il tuono e il fulmine, e il suono della tromba e il monte fumante. Ma poiché ebbero visto queste cose fuggirono e si tennero lontano. Ora, noi non vogliamo tenerci lontano, ma di fronte a noi sta un po' apoditticamente questo « deve», ed esso ci conduce direttamente all'altro quesito: chi è il vero soggetto che pone la domanda, chi esprime l'esigenza di aspettarsi una

spiegazione sulla poesia? — E un esperto di economia politica, un pedagogista, un religioso, un pubblico ministero; oppure deve essere la vox populi, il consensus omnium o l'ideale democratico per il quale ognuno deve sapere tutto e intervenire su tutto? Non si sa, e per il momento lascio la domanda senza una risposta.

La poesia: poiché non esistono più rapsodi, e noi stessi non lo siamo, per poesia si intende un libro, un libro con poesia, un libro pieno di poesia. Un tale libro, quindi, deve migliorare o non migliorare la vita — questo è ancora da stabilire. Ora, esistono molti libri che innegabilmente si propongono di migliorare la vita, per esempio libri di economia dove si discute il problema di conciliare libertà e costrizione, individualismo illimitato e società materialista di massa, e dove in conclusione si indica una via che deve creare condizioni di vita migliori. Oppure esistono libri di medicina su nevrosi, rimozione, malattia da stress: questi libri danno consigli, suggeriscono, proibiscono con lo scopo di migliorare la vita. In questa serie di libri, quindi, dobbiamo vedere il libro pieno di poesia a proposito del quale ci è chiesto di considerare se deve migliorare la vita. Nella stessa serie possiamo accogliere anche il teatro come libro aperto e sfogliato.

Ora viene la parola che contiene una domanda fondamentale: che cosa è in realtà la vita stessa? Che cosa s'intende, che cosa di essa deve essere migliorato? La sua fisiologia o la sua sfera affettiva, l'esistenza produttiva o quella pensante? « Vita » è una parola molto generica, e a questo punto il nostro tema inizia a diventare scabroso, e qui potrebbe profilarsi una critica piuttosto insolita, o comunque inattuale, del concetto di vita, ma non per questo possiamo eluderla, è il nostro tema che ce lo

impone. Da tempo ho cominciato a riflettere su quanto sia singolare che questo concetto di vita sia divenuto il concetto supremo nella situazione della nostra coscienza e della nostra scienza. Accanto al verso di Schiller « La vita non è il supremo dei beni», si trovano solo poche riserve critiche di questo tipo. La vita: qui la razza bianca trema, è l'ultimo puntello di fede del momento presente, del nostro ambito culturale. E un residuo del biologico Ottocento quello che obbliga l'Europa contemporanea a lottare per ogni vita, anche per un prolungamento minimo, per ogni ora, con iniezioni e bombole d'ossigeno, mentre conosciamo ambiti culturali nei quali la vita ordinaria, la vita in generale non aveva alcuna importanza, fra gli Egizi, gli Incas o nel mondo dorico, e ancora oggi veniamo a conoscenza di pratiche in uso presso certe tribù nomadi dell'Asia: quando i genitori diventano un peso, il figlio maggiore pianta una lancia attraverso la parete della tenda e dall'interno il vecchio vi si getta sopra offrendo il cuore. Quindi la cura della vita che noi ci aspettiamo non è una esigenza universale, antropologica. Solo da noi, nello spazio di certi gradi di latitudine, essa è diventata il concetto determinante e fondamentale davanti al quale tutto si è fermato, l'abisso nel quale, nonostante si trascurino altri valori, tutti si gettano ciecamente, si trovano solidali e tacciono commossi. In realtà, a me ciò non sembra così chiaro e ovvio come invece lo considera l'opinione comune; e per serissimi motivi. Mi sembra assurdo, infatti, ritenere che il Creatore si sia specializzato nella vita, l'abbia esaltata, l'abbia messa in evidenza e con essa abbia fatto qualcosa di diverso dai suoi soliti giochi di formazione e trasformazione. Questa grandezza ha sicuramente a sua disposizione anche altri campi di

attività e getta l'occhio su questa o su quella cosa, su cose ben lontane da un caso particolare così oscuro; in breve, per un ambito culturale quale noi siamo diventati, tanto remoto dalle piante e dove il materiale di esperienza è puramente spirituale, questo concetto dittatoriale di vita è sorprendentemente primitivo, quasi provenisse dalla medicina veterinaria.

Questa vita problematica, dunque, deve essere migliorata. Le difficoltà diventano sempre più grandi. In quale senso — in senso politico? Ma questo lo fanno i deputati e i comizi elettorali. In senso tecnico? Ma in questo modo ci aggregheremmo agli ingegneri e ai soldati i quali spostano i confini e tirano sulla terra i reticolati. In senso sociale? Non molto tempo fa, nel libro di un economista inglese, ho letto che oggi in Inghilterra la vita dell'operaio è più confortevole e mondana di quanto non fosse nei secoli scorsi quella dei grandi latifondisti e dei castellani. Era un'opinione ben documentata: per quanto riguarda le abitazioni, che un tempo erano buie, anguste e impossibili da riscaldare; per quanto riguarda l'alimentazione, bisognava abbattere tutto il bestiame per il giorno di san Martino perché era impossibile nutrirlo nei mesi invernali; per quanto riguarda le malattie, di fronte alle quali si era inermi. Oggi dunque gli operai vivono come i ricchi tre secoli fa, e fra tre secoli il rapporto sarà di nuovo lo stesso, e sempre così, e sempre si sale su e su a forza di crepuscoli dell'umanità e aurore e con sursum corda e per aspera ad astra, i poveri vogliono andar su e i ricchi non vogliono andar giù, tutto ciò non è più oggetto di esperienza individuale, è invece un processo funzionale di quel dato di fatto che è la società umana. Dove, allora, dovrebbe collocarsi la poesia con il suo miglioramento?

Oppure essa deve migliorare le cose in senso culturale? A questo punto arrivo a sfiorare una situazione in rapporto alla quale quasi certamente mi troverò isolato. Sono infatti del parere che arte e cultura non abbiano troppo a che fare l'una con l'altra. Ho già sostenuto spesso che si dovrebbe distinguere nettamente tra due fenomeni, quello del portatore d'arte e quello del portatore di cultura. Arte non è cultura, l'arte ha un lato rivolto alla formazione, all'educazione, alla cultura, ma solo in quanto essa non è tutto questo, bensì l'altro, cioè appunto arte. Il mondo del portatore di cultura è fatto di humus, terriccio, egli elabora, cura, sviluppa, segnerà l'arte, le darà una collocazione, la incanalerà, istituirà per essa corsi e cicli di lezioni, egli crede alla storia, è positivista. Il portatore d'arte è statisticamente asociale, sa poco o niente di ciò che viene prima e dopo di lui, vive solo per il suo materiale interiore, per esso raccoglie in sé impressioni, se le tira dentro, così profondamente dentro di sé fino a toccare il suo materiale, sommuoverlo e provocare delle scariche. A lui non interessa la diffusione, l'azione in superficie, l'allargamento della ricezione, la cultura. Egli è freddo, il materiale va mantenuto freddo, egli deve dare forma ai sentimenti, alle ebbrezze a cui gli altri possono umanamente abbandonarsi, e ciò significa indurirli, raffreddarli, conferire stabilità a ciò che è molle. Per molti aspetti è cinico e afferma addirittura di non essere nient'altro che questo, mentre gli idealisti siedono tra i portatori di cultura e i ceti che producono reddito. Il portatore d'arte non vorrà mai comparire di persona e dire la sua in pubblico, tanto più che - a parte alcune diramazioni sentimentali — egli non si ritiene affatto competente in materia di miglioramenti, «tra gli uomini

egli era impossibile come uomo», la strana frase di Nietzsche su Eraclito - questa frase vale per lui.

Oppure, per concludere, deve forse la poesia migliorare, consolare, guarire in senso medico? Ci sono molti che lo sostengono. Musica per malati di mente e interiorizzazione mediante Rilke nelle cure di digiuno. Ma se in Kierkegaard leggiamo « La verità vince solo attraverso la sofferenza», se Goethe scrive «Soffrendo ho imparato molto», se Schopenhauer e Nietzsche vedono nel grado e nella capacità di soffrire il metro per misurare il rango dell'individuo, se Reinhold Schneider scrive: «Nel malato deve rivelarsi la gloria di Dio, il miracolo che egli compie in lui», e se poi Schneider definisce il venir meno della coscienza del tragico come il tramonto della nostra cultura, può allora la poesia o il poeta contribuire a un miglioramento di queste situazioni tragiche, o non dovrebbe egli invece, per senso di responsabilità di fronte a una verità superiore, arrestarsi e rimanere in se stesso? Una verità superiore, queste parole in bocca a lei, mi direte a gran voce, e di che cosa mai si tratta? Rispondo: non so immaginarmi un Creatore che consideri un miglioramento ciò che noi potremmo definire tale nel senso del nostro tema. Egli direbbe infatti: Che cosa si mette in testa questa gente, io riservo a loro sofferenza e morte affinché essi diventino degni di essere uomini, e loro se la svignano di nuovo ricorrendo a pillole e decotti di semi di finocchio e vogliono stare allegri e farsi i loro viaggi in pullman; e a proposito della poesia mi attengo alla frase di Reinhold Schneider: «Fa parte dell'essenza dell'arte lasciare aperte le domande, indugiare nella penombra, persistere». Chi sente la poesia in questo modo va forse più in là. Nella

penombra - basti questo per ciò che riguarda il Creatore e il migliorare.

Finora mi sono cimentato in una critica formale del tema propostoci, ma non mi fermerò qui. Sottoporro a esame l'essenza stessa e lascerò che mi parli. Prima però vorrei dire ancora, per riassumere, che il nostro tema è un quesito molto tedesco, una formulazione molto tedesca. Non credo che in Francia, Italia o Scandinavia la domanda potrebbe esser posta in questi termini. Per noi è una domanda naturale poiché la storia della nostra letteratura potrebbe indurci a ritenere che i poeti stessi, intesi come modello, idolo, lo morale conchiuso, vita esemplare, possano migliorare la gioventù e la nostra epoca. E' vero, se consideriamo gli ultimi cento anni della nostra letteratura, in essa vediamo molti grandi uomini, ma figure dabbene, come Storm o Fontane, idilliche, come Mòrike, Stifter, Hesse, borghesi, come Thomas Mann, Gerhart Hauptmann, tutte nobili figure dal punto di vista umano, tutti galantuomini. Invece Dostoevskij giocava alla roulette in modo maniacale. Tolstoj non si lavava per settimane intere per puzzare come un kulako. Maupassant scrisse che un uomo normale in vita sua ha rapporti erotici con trecento o quattrocento donne. Verlaine sparò a Rimbaud sulla pubblica via, lo colpì e finì in prigione per due anni. Di Oscar Wilde è meglio non parlare. Insomma, dai produttori di poesia non si può certo desumere anche una vita esemplare, una vita che migliori gli altri.

Per immergermi ancora di più nei problemi del nostro tema sono andato a cercare che cosa i poeti stessi dichiarano a proposito della loro attività, se mai l'hanno interpretata nel senso di migliorare gli altri. Ma non ho trovato conferme. Hebbel osserva: «Scrivere significa

avvolgersi nel mondo come in un mantello e scaldarsi». Una tesi parecchio egocentrica. Ibsen ha detto: «Scrivere significa farsi giudici di se stessi». E una frase celebre ma a me non dice molto. In Kafka sentiamo: «Odio tutto ciò che non si riferisce alla letteratura, mi annoia». Anatole France scrive: «Dobbiamo infine ammettere che parliamo di noi stessi ogni volta che non sappiamo tacere». Interessante è una osservazione di Rilke: « Nulla è più lontano dall'intento di una poesia che risvegliare nel lettore il potenziale poeta». Meravigliosa è la frase di Joseph Conrad: «Scrivere significa fare nel fallimento l'esperienza dell'essere». Per concludere, ancora Majakovskij. Egli annota: «Il lavoro del poeta deve essere proseguito giorno dopo giorno per accrescere la maestria e raccogliere prefabbricati poetici. Un buon taccuino è più importante della capacità di scrivere in metri antiquati». Vi prego di notare in questa enunciazione le parole « prefabbricati» e «taccuino». Qui siamo già negli avamposti dell'arte astratta, consapevole, costruita. In nessun punto di questa scorribanda avvistiamo o udiamo dagli autori qualcosa che abbia a che fare con propositi di miglioramento nei confronti degli altri. Ma Goethe, si dirà, lui almeno era a favore di uno Streben, uno sforzo che andasse a vantaggio di tutti, lui era a favore di formazione, educazione, miglioramento - ma, chiedo a mia volta, che cosa non era in realtà Goethe? E se studiamo le sue poesie, le più perfette, le più belle — Perché hai dato a noi sguardi profondi o Il canto delle Parche o Canto notturno: «Oh, dammi un po' ascolto, in sogno, / dal morbido cuscino » —, esse mostrano nella più alta riuscita sempre e solo la perfezione del poeta « in sé » - che si tratti di una perfezione «di per sé», questo non lo affermo.

Ma ora mi getto nei flutti, lascio che le onde si chiudano su di me - deve la poesia migliorare la vita? —, inspiro profondamente in me questa essenza umana, idealistica, imbevuta di speranza. Ma, mi domando subito, come può uno che scrive associare a questa attività un significato ulteriore? Chi scrive sta infatti contro il mondo intero. «Contro» non vuole dire «ostile». Solo che intorno a lui c'è un fluido di approfondimento e di grande silenzio. Qualunque cosa avvenga agli altri tavoli, qualunque passione abbiano gli altri, giocare a carte, mangiare, bere, essere felici, raccontare del proprio cane, di Riccione - loro non disturbano lui, lui non disturba loro. Sonnacchia, ha delle fasce intorno al capo, arcobaleni, gli va bene così. Non vuole migliorare ma neppure si lascia migliorare, è sospeso. Oppure è seduto a casa sua, quattro muri modesti, non è un comunista, ma non vuole possedere denaro, forse un po' sì, ma non vivere nel benessere. Insomma, è seduto a casa sua, accende la radio, allunga la mano nella notte, una voce è nella stanza, vibra, s'illumina e si oscura, poi s'interrompe, una luce azzurra si è spenta. Ma quale pacificazione, quale pacificazione istantanea, quale sognante abbraccio di vivo e morto, di memorie e di cose non rammemorabili, questo lo scaglia fuori da ogni consuetudine, questo proviene da regni di fronte ai quali le stelle e i soli sarebbero paralitici, viene da così lontano, è: perfetto.

Un tipo con una carica dentro! Voi probabilmente riuscite ancora a pensare a qualcosa: l'art pour l'art, causalità, Indocina; lui non è più in grado di farlo, il mondo può essere quel che vuole, il mondo finisce, ma lui oggi, a questo grado di latitudine, il cinquantatreesimo, temperatura media in luglio 19,8 gradi, in gennaio 0,5

gradi, lui deve percorrere passo dopo passo il suo cammino, fare esperienza dei propri limiti - Moira, la parte che gli è data in sorte. Al lavoro, ingiunge a se stesso, hai settantanni, cerca le tue parole, traccia la tua morfologia, esprimiti, assumi il tuo compito, sarà solo una funzione parziale, ma occupatene seriamente. Valéry disse che l'uomo completo va scomparendo, oggi si dovrebbe dire: l'uomo completo è un sogno da dilettanti, una totalità voluminosa, un ricordo arcaico. L'epoca di Goethe ha finito di illuminare, ridotta in cenere da Nietzsche, dispersa ai venti da Spengler - scintillante e rovente è l'aria, ma non per i fuochi di san Giovanni o i fuochi di stoppie, bensì piuttosto per i ceppi bruciati della teoria delle cerchie culturali, una cerchia sprofonda, un'altra sorge, e noi siamo le marionette e i generici in questi frammenti solari.

Quanto sarebbe bello, per uno che deve scrivere, se egli potesse ricollegarvi un qualche pensiero superiore, un pensiero solido, un pensiero religioso o anche umano, che consolazione sarebbe per la sua emittente segreta che manda i raggi mortali; ma io credo che in molti non attecchisca alcun pensiero di questo tipo consolatorio, io credo che vivano in un vuoto crudele dove le frecce volano senza che si possa deviarle, è freddo, notte fonda, lì solo i raggi hanno valore, lì solo le sfere supreme hanno valore, e l'umano non è fra loro.

In questa sfera nasce la poesia. E così arriviamo al problema dell'arte monologica. La poesia è monologica. Questa affermazione non è una mia anomalia costituzionale, anche al di là dell'Atlantico troviamo chi la condivide. Negli USA si cerca di promuovere anche la lirica per mezzo di questionari, uno di questi è stato

inviato a quattordici poeti negli USA, una domanda era la seguente: A chi è diretta una poesia? Ascoltate la risposta di un certo Richard Wilbur: Una poesia, egli dice, è diretta alla Musa, e questa esiste, fra l'altro, per velare il fatto che le poesie non sono dirette a nessuno. La poesia, la lirica, è il test migliore per la nostra domanda. Una poesia è sempre la domanda sul conto dell'Io, e tutte le sfingi e immagini di Sais si mischiano nella risposta. L'ambito culturale atlantico, dunque, oggi e qui: la poesia moderna, la poesia assoluta è la poesia senza fede, la poesia senza speranza, la poesia non diretta ad alcuno, una poesia fatta di parole che voi montate in maniera affascinante. Eppure può trattarsi di una essenza sovraterrena, trascendente, che non migliora la vita del singolo uomo ma lo intensifica e lo potenzia. Chi non vuole scorgere, anche dietro questa tesi e questa formulazione, altro che nichilismo e lascivia, non si avvede che dietro fascino e parola ci sono ancora abbastanza oscurità e abissi dell'essere da soddisfare il più profondo pensatore, che in ogni forma che affascina vivono a sufficienza sostanze di passione, natura ed esperienza tragica. Guardate un momento il cammino percorso fin qui: il cammino religioso e il cammino poetico-estetico lungo i millenni: tutta l'umanità vive di alcuni autoincontri, ma chi incontra se stesso? Solo pochi, e sempre in solitudine.

Dunque, penserete forse a questo punto, l'oratore risponde in modo senz'altro negativo alla domanda che gli è stata posta. No, non è così. La poesia non migliora, ma fa qualche cosa di assai più decisivo: essa modifica. Non ha ripercussioni sulla storia, se è arte pura, non ha ripercussioni terapeutiche e pedagogiche, agisce in altro modo: annulla il tempo e la storia, la sua azione si esercita

sui geni, sulla massa ereditaria, sulla sostanza - un lungo cammino all'interno. L'essenza della poesia è riserbo infinito, il suo nucleo sprigiona un'energia frantumante ma la sua periferia è angusta; non tocca molto, ma su quel poco il contatto è incandescente. Tutte le cose si capovolgono, tutti i concetti e le categorie mutano il loro carattere nell'istante in cui vengono considerati sotto l'angolo visuale dell'arte, in cui essa viene posta a confronto con loro, loro con essa. L'arte suscita un torrente là dove tutto era indurito e torpido e stanco, un torrente che resta confuso e incomprensibile ma diffonde germi su rive ridotte a deserto, germi di felicità e germi di dolore, l'essenza della poesia è perfezione e fascinazione.

E affinché vediate quanto sia seria la situazione a cui mi sforzo di dare espressione, concludo con alcuni versi di Hebbel in cui udite anche quella parola che è estranea al mio stile ma che molti di voi forse si aspettano di sentire. E una quartina dalla poesia Ai giovani:

*Ja, es werde, spricht auch Gott,
und sein Segen senkt sich still,
denn er macht den nicht zum Spott,
der sich selbst vollenden will.²*

1. *In tedesco i dieci comandamenti contengono sempre il verbo sollen, « dovere » (per esempio: Du sollst nicht toeten, « Non uccidere»), che ricorre anche nel titolo del presente saggio [N.d.T.].*

2. *«Sia così, dice anche Dio, / e la sua benedizione discende silenziosa, / poiché egli non si fa beffe di colui / che vuole compiere se stesso».*

MARGINALIA

LIRICA

Ci sono stati d'animo e cognizioni che è possibile esprimere in parole già esistenti. Ci sono stati d'animo e cognizioni che è possibile esprimere solo in parole che non esistono ancora. Se si prende la seconda strada si va incontro a conflitti. Insegnanti, psichiatri, puristi, politici si fanno avanti. Perciò deve cimentarsi nell'impresa solo colui al quale è dato di farlo. Volere più di quanto si può è sempre un segno di difetti di regolazione. L'arte ha come premessa che chi la produce sappia che cosa può e che cosa non può. Ci sono anche colpi di fortuna, ma non contraddicono quanto sopra come massima. La genialità che proviene da qualcosa che non siano i mezzi di cui dispone per esprimersi è diletterismo. Nelle regioni mediterranee questo è un dato ben noto, ma per il teutone non sarà mai chiaro, lui esige sempre «nell'intimo» il «cuore ardente», e se di suo non possiede proprio nulla e non gli viene in mente proprio nulla di interessante, allora si mette a poetare o a comporre dell'«anima tedesca».

È un laboratorio, un laboratorio per parole, quello in cui si muove il poeta lirico. Qui egli modella, fabbrica parole, le apre, le fa esplodere, le frantuma, per caricarle di

tensioni la cui essenza poi percorre alcuni decenni. Il troubadour ritorna: trobaire o trobador = trovare, cioè inventare parole (undicesimo secolo, fra Loira e Pirenei), quindi: artista. Chi conosce la musica va al laboratorio. Gauguin scrive da qualche parte a proposito di Van Gogh: «Ad Arles ogni cosa — barchine, ponti e navi, il Sud tutto intero - divenne per lui Olanda». In questo senso, per il lirico tutto quello che accade diventa Olanda, cioè: parola; radice di parole, sequenza di parole, associazione di parole; vengono psicoanalizzate sillabe, riqualificati dittonghi, trapiantate consonanti. Per lui la parola è reale e magica, un totem moderno.

Quando il romanziere fa lirica ha bisogno di pretesti, argomenti, temi, a lui la parola come tale non basta, egli cerca motivi. La parola non assorbe l'immediato movimento della sua esistenza, egli descrive con la parola. La parola del lirico non rappresenta alcuna idea, non rappresenta alcun pensiero e alcun ideale, è esistenza in sé, espressione, sembiante, respiro. E una sorta di realizzazione di natura animale; sul suo lato debole sta la sua rarità e una ridotta capacità di abbracciare le cose, osservabile non di rado anche nei raggiungimenti più alti.

Agli scrittori che linguisticamente non sono all'altezza della loro visione del mondo, in Germania si dà il nome di veggenti.

POSTERI

La più pura forma di nichilismo è la procreazione di figli - elevata in Europa a Weltanschauung - sotto la pressione

dello Stato e *à tout prix*, cioè quella rinuncia e quel rinvio della responsabilità spirituale a epoche indeterminate che in questo atteggiamento trovano espressione. I posterì! Come a dire: il grande futuro, la missione cosmica, la continuazione del seme, la sacra causa primordiale -; ma in pratica la propria comodità e uno starsene accoccolati insieme per l'idillio botanico. Nessuna epoca creativa ha pensato ai posterì, ha creato invece espressione e forma per il proprio contenuto intrinseco. Solo dove questo manca vengono inventati i posterì nel loro muco originario, ciechi come cuccioli, vili meduse - la grande deviazione degli avi dalle loro faccende. Benedizione della terra - splendido! Ma maledizione della vita, da sopportare nello spirito da ogni generazione, ciò non passa attraverso i posterì, ma solo attraverso se stessi.

LE EPOCHE

Le epoche vengono determinate dall'arte, le epoche contano secondo i periodi degli stili. L'epoca anteriore alle guerre mondiali era determinata da: Il fuoco di D'Annunzio, Dorian Gray di Wilde, Le dee di Heinrich Mann, i primi versi di Hofmannsthal, i quadri degli impressionisti francesi, la musica della Salomè, il marmo di Rodin. Da qui i problemi si sono riversati nel tempo, da qui i problemi sono affiorati nel tempo — non furono affatto espressione del tempo, ma creatori del tempo. A dar forma alla storia non sono le guerre, ma l'arte. Dopo indicibili distruzioni una guerra finisce al tavolo di un'associazione di ex combattenti e nelle frasi antichate degli oratori di circostanza. Dopo distruzioni che non

portano a nulla. Anche l'arte è rinuncia, ma una rinuncia che accoglie tutto.

MONDO DELL'ESPRESSIONE

Il mondo dell'espressione sta fra quello storico e quello nichilistico come un sopra-mondo umano che lo spirito ha strappato all'uno e all'altro, è dunque una sorta di terra di nessuno, agire lasciato dietro di sé e visione sciolta da legami. Per contenuto di realtà è quanto di più concreto; nell'arte, per esempio, si deve sempre esserci, subito, senza introduzione, senza spiegazioni, senza premesse: iniziare ed esserci - pura esistenza. Nella poesia, per esempio, si deve essere soli, vedere lontano, magari al di là dell'acqua, e attrarre parole, parole dense di circostanze di fatto, cariche di storia - parole tragiche, reali come esseri viventi.

RITORNO DELL'IDENTICO

Nel Medioevo, ogni volta che nei territori popolati dai tedeschi si mostravano tratti di vita morale e sociale più raffinata, questi derivavano dall'Oriente o dall'eredità della cultura romana. Ogni qual volta, per esempio nella Germania meridionale o centrale, nelle città libere o nel mondo della nobiltà, affiorava qualcosa di spirituale e dignitoso, ciò veniva strappato alla innata rozzezza germanica. Quando si formò la prima associazione internazionale dell'Europa, la prima Paneuropa, quella fra undicesimo e tredicesimo secolo, cioè quella papale, a cui aderivano i popoli slavi tutti (con l'eccezione dei Boemi), a

cui appartenevano Lituania, Norvegia, Portogallo, Sicilia, Aragona, l'isola di Man, Scozia, Inghilterra, Ungheria, Stati caucasici, quando sorse dunque la prima lega mondiale di Stati e tentò unità e associazione e pianificazione sovrastatale, l'Impero romano della nazione tedesca se ne tenne fuori. Quindici regni ricevevano la corona dal papa in quanto supremo signore feudale e si piegavano a lui come a un sistema superiore ed equilibratore; solo le genti tedesche si azzuffavano in disparte nel loro spazio vitale. Nel 1302 apparve la bolla *Unam sanctam* che attribuiva solennemente al potere spirituale la supremazia su tutta la terra, come diritto e dovere, e prescriveva di brandire la spada terrena unicamente al servizio di una idea superiore — solo i tedeschi continuarono a ribollire e ad aggredire. Dignitari papali stabilivano accordi con principi moreschi; gli arabi lasciarono intorno alle coste della Francia e dell'Italia una splendida fioritura. Attraverso la porta caucasica l'elegante mondo feudale dell'Asia entrò nella coscienza e portò canti di falconieri, fiori e strumenti a Venezia e in Provenza. Ritornò la rosa, l'India mandò la scacchiera; si diffusero recipienti siriaci per il vino delle isole greche, e così le ciotole d'argento, quei meravigliosi acquamanili che contenevano l'acqua profumata per lavarsi e sulle cui pareti lottavano e pascolavano leoni e sfingi. Tutto questo entrò nella società europea, da Cordoba a Kiev, solo il cavaliere della Germania settentrionale mondò il suo enorme castello da questo «ciarpame» di «astuti mercatanti», e così tenne indietro la cultura per trecento anni.

Qualcosa di simile era accaduto già in passato. Già in passato, intorno all'800, in una città che possiamo dire nordica, l'Oriente aveva esposto nelle botteghe le proprie

stoffe, i propri monili, i propri cosmetici, i doni dell'Africa e del Califfato: ad Aquisgrana; e qualcosa di tedesco si cimentò e operò, diffuso nel mondo italiano-romano, come antagonista delle due potenze culturali, Bagdad e Bisanzio - ma Carlo morì e le selve vinsero di nuovo, continuarono a vincere, vincono fino a oggi, di nuovo celebrano Viti- chindo, vanno in pellegrinaggio agli Externsteine della Selva di Teutoburgo, per i cortei festivi si vestono di corna e pelli, sguazzano nel loro spazio vitale: la selva di Sigfrido e la fiamma di Brunilde, e glorificano il tutto, guardandosi indietro, tra brividi ereditari, come la loro idea taumaturgica del Reich.

*(Vor Kugeln tapfer, vor Worten dumm —
das ist das deutsche Panoptikurn.)¹*

NATURA E ARTE

Per la crescita organica c'è un precetto di formazione: prima costituire un punto tecnico centrale, poi allineamento delle singole cellule in rapporto ad esso, da questo dipende il loro destino successivo, grandezza, contenuto, scopo. La loro condizione originaria e la loro provenienza vengono pressoché annullate da questo principio, ora sono l'allineamento, l'ubicazione rispetto al centro a determinare il loro valore definitivo. Lo hanno dimostrato gli esperimenti, divenuti celebri, di Spemann (a Friburgo), che ha trapiantato particelle di un embrione in un altro, ma in un punto diverso da quello da cui erano state prelevate nell'embrione di partenza. Risultò che il nuovo frammento impiantato non era utilizzato secondo

la sua origine, bensì in rapporto alla posizione; per esempio: ciò che del primo embrione era stato prelevato dal tessuto epiteliale, impiantato nel tessuto cerebrale del secondo embrione divenne cervello. Quindi si è imposto, ed è chiaramente riconoscibile, un principio locale-formale. A portare e imporre questo principio è il patrimonio ereditario, la specie, l'entelechia, il carattere individuale dell'ospite che dà la forma.

Da questo principio prende vita anche l'arte. Il progetto del tutto trasforma i particolari, i particolari divengono portatori di una specie diversa. Legge suprema diviene l'ordinamento, il contenuto intrinseco dei dati rimane al margine. Da un quadro: un bambino sta in disparte, e non con abiti caldi, ma non dimentico dello spazio; un viso si arrossa e si contrae, una bocca pende su un piatto per una festa dell'Epifania. «Gli dèi dell'ultima strofa sono qualcosa di diverso dagli dèi della prima strofa». Il procedimento: costituire centri parziali, raggrupparli e poi di nuovo dissolverli; se l'interno vuole estendersi, preparare impianti provvisori come via traversa per giungere alla forma. Lavorare a testa bassa, partire all'assalto - questo tratto del carattere germanico qui non si manifesta; arretrare e riflettere, togliere via e ricominciare, lì accelerare e là attendere: pensare su scala regionale — quindi un principio mediterraneo -, cioè pensare assicurando la forma, guida qui la mano. Inserire finalmente una sequenza che ha riposato vent'anni e finora non ha mai trovato il proprio ambiente, in una poesia completa, dunque innestare l'embrione uno nell'embrione due e far sì che si congiungano in una nuova entità comune, questo è il metodo che la crescita corporea ha in comune con quella dell'espressione. Secondo queste

considerazioni il raggiungimento dell'arte è soggetto a una legge molto generale, è la legge di una costruzione dell'essere a partire dal formale. Genesi della realtà da una trascendenza che procede economicamente. Genesi secondaria della realtà. Un procedimento che è proprio anche del pensiero puro, in un certo senso la sua vendita senza ricetta come idea + esperimento. E alla luce di questa premessa lo spirito della conoscenza non sarebbe un distillato scadente dal « sinistro decotto del maschio, il seme», secondo l'espressione di Bergmann, ma anche fuori della stagione degli amori possederebbe uno sfondo che sta al di là del sesso e della specie.

IL MONDO STORICO

Il mondo storico si muove all'interno di un sistema molto semplice: deve poter radunare masse e deve avere successo, il suo splendore e la sua miseria dipendono da questa norma. Là dove viene maneggiato con intelligenza, la matematica gli è vicina e anche la geografia, distantissimi l'elemento morale e il sublime. Il massimo che sia accessibile alla sua manipolazione è l'elemento di abilità; deve anche saper affrontare il caso; ciò nonostante, insieme alle condizioni meteorologiche, è la morte a sostenere la parte principale. Di causalità nel mondo storico si può parlare solo in quanto la causalità è un assai misero processo di correlazione, per il resto lo si può descrivere solo ricorrendo a riflessi aneddotici — un tempo come epos di dèi che partecipavano alla lotta, oggi come cinegiornale di mondi rianimalizzati.

Ciò nonostante non sono affatto sicuro che il mondo storico debba seguire il mondo delle idee, aderire ad esso, anche solo tenerne conto. Sono invece assolutamente certo che il mondo delle idee deve applicare al mondo storico i propri criteri di misura, e cioè: esprimerlo, formularlo, illuminarlo, raggrupparlo. Dargli espressione definisce un fenomeno, lo coinvolge nel mondo superiore. È un atto trascendentale, sta a ciascuno decidere se schiudersi ad esso. Ma con ciò finisce il compito attuale del mondo dell'espressione.

CICLI

Da alcune generazioni, condizioni che si ripetono di un avvenimento vengono chiamate causa («accertata sperimentalmente», «prova»), per i primitivi questo criterio del ripetersi non esisteva, essi coglievano la coincidenza di due eventi dal punto di vista temporale-sensibile (animale e pioggia, ala di uccello e morte). A loro bastava questo, corrispondeva alla loro tendenza all'associazione, al loro bisogno di collegare, da qui si formava il tesoro della loro esperienza. Il pensiero prelogico e l'analisi causale oggi molto avvicinate nella psicologia dell'istinto ovvero simboleggiate in comune ovvero coltivate come affini - in altre parole: la scoperta dell'«uomo più brutto» (Nietzsche, Freud), cioè dei tratti arcaici rispetto al tipo classico-estetico della saggistica schilleriana, risalta sempre più chiaramente come il preludio della nuova situazione antropologica. Non c'è spirito e istinto, coscienza e materia, sentimentalità e ingenuità, ci sono gradini e inclinazioni dell'ordine cosmico,

all'interno certi rapporti di rango, cicli più piccoli vengono racchiusi da cicli più grandi, ritmi minori si inseriscono in ritmi maggiori; il quadro sarebbe: nuclei con aggregazioni, correlazioni, impulsi a orbite, e come loro principio determinante compare la periodicità. (La crescita in lunghezza dell'embrione è in rapporto con la legge della caduta dei gravi: all'inizio aumento minimale, alla fine aumento enorme, nel primo minuto secondo una pietra cade di cinque metri, fino al nono: quattrocentocinque metri; la crescita dell'embrione, se si misura la sua lunghezza di mese in mese, è più o meno proporzionale alla caduta dei gravi -: insomma correlazioni, cicli, orbite più piccole in orbite più grandi).

NICHILISTICO O POSITIVO?

(Sulla situazione dell'uomo di oggi). Forse faremo meglio a lasciar fuori la parola «nichilistico». Da due decenni nichilismo è infatti un concetto pressoché privo di contenuto. Questo concetto noi lo abbiamo integrato — per usare un'altra espressione moderna -, cioè accolto in noi ed elaborato. Un uomo moderno non pensa in modo nichilistico; mette ordine nei suoi pensieri e si crea una base per la sua esistenza. Questa base poggia per molti dei contemporanei sulla rassegnazione, ma rassegnazione non è nichilismo; la rassegnazione spinge le sue prospettive fino all'orlo dell'oscurità, conservando però il controllo anche dinanzi a questa oscurità.

Con il pessimismo le cose stanno un po' diversamente. Questo sembra essere un moto insopprimibile dell'umanità pensante. In un paese dei Pirenei mi è

accaduto di trovarmi davanti a una meridiana, sul suo vasto quadrante lessi un motto latino: *Vulnerant omnes, ultima necat*, cioè: Tutte feriscono, l'ultima uccide; sottinteso, le ore - un motto amaro, risale al Medioevo. E nel Deutsche Museum di Monaco si trova un orologio ad acqua, una ninfa che con le sue lacrime piange le ore, i minuti; dalle sue lacrime si legge il tempo - questo risale all'antichità. Oppure pensiamo all'Asia, al buddhismo, che è stato l'incarnazione di tutto quanto il pessimismo abbia mai trovato in fatto di espressione e contenuto: spegnersi - esalare — il nulla senza stelle - un pessimismo di tipo esistenziale dichiaratamente rivolto alla distruzione del germe. Su questo sfondo, mi si concederà che oggi nella società in generale non esiste un vero pessimismo; questa società è, bisogna dirlo, positiva. Nonostante guerra e battaglie, nonostante distruzione concettuale e mancanza di prospettive politiche, oggi l'umanità nel suo insieme è euforica. Da molte parti emerge l'immagine di una umanità che crede di non avere in fondo nulla da perdere, e questa fede non sarà religiosa ma non è neanche cinica; anzi, reca tratti di una vitale sicurezza che riesce sorprendente.

Fin qui la situazione in generale. Ma passiamo al problema dello stato d'animo o della condizione affettiva dell'uomo che scrive, o, in un senso un po' più lato, dell'uomo creativo. Allora mi pare evidente che costui, anche se privatamente e personalmente dovesse essere colto da un pessimismo addirittura letargico, per il fatto stesso di lavorare sale su dall'abisso. L'opera compiuta è un gesto di rifiuto contro disfacimento e tramonto. Anche se quest'uomo creativo dice a se stesso, anche se sa che gli ambiti culturali finiscono, compreso quello cui egli ap-

partiene — l'uno finisce e l'altro sale allo zenit, e al di sopra sta l'Incessante, immobile e probabilmente non umano nella sua essenza —, l'uomo creativo guarda dritto in faccia a tutto ciò e dice a se stesso: in quest'ora pende su di me la legge ignota e mortale, è essa che io devo seguire, è in questa situazione che io devo affermarmi, e affrontarla col mio lavoro e conferirle espressione.

La mia opinione è che qui avvenga qualche cosa che si trova fuori dell'ambito personale, e per rendere giustizia alla trascendenza di questo processo si deve citare la meravigliosa frase di Malraux nella sua Psicologia dell'arte, e cioè che nel giorno del giudizio non sono le precedenti forme della vita, bensì le statue a rappresentare l'umanità di fronte agli dèi.

IL MIO NOME È MONROE

Purtroppo io non ho la minima idea di che cosa sia moderno. Ma anche cinquant'anni fa non sapevo che cosa allora fosse moderno. Ma questi sono tutti luoghi comuni. Di recente mi è capitato di essere presente mentre si parlava dell'art pour l'art. Non sono riuscito a trovare niente da dire. Non sapevo neppure che cosa sia l'art, figuriamoci l'art pour l'art. Invecchiando non ci si occupa più di luoghi comuni; questi scorrono accanto, per un paio di decenni si bagnano con le discussioni, poi si asciugano.

In effetti: alla fine non si sa più nulla di preciso su niente; per esempio l'inconscio - che roba è - un principio di organizzazione per gli orari di visita, un rimedio terapeutico come l'aspirina. In sé l'inconscio non esiste proprio: o tutta la vita è inconscia o niente lo è. Quel poco

di sale in zucca che ha il ventesimo secolo non merita certo di essere isolato come coscienza. Lo stesso accade per il moderno - un concetto da retrospettiva, una cosa da schedari, una aggiunta propagandistica; probabilmente sarebbe meglio non porre domande su questo agli artisti. Per chi si sforza di dare espressione al proprio interno l'arte non è qualcosa che attenga alle scienze umane, ma qualcosa di fisico, come l'impronta digitale. Io mi muovo, se voglio essere un poeta, con le mie parole; se sono un pittore, con giallo e rosso; mi crogiolo, se sono un musicista, nei miei accordi. E meglio lasciarsi cadere che drizzarsi e guardarsi intorno. Di recente, ho letto, Picasso rispondeva così a qualcuno che lo intervistava: «Vietato parlare al manovratore». Da parte mia potrei aggiungere: io sono isolazionista, il mio nome è Monroe. Che cosa sia stato moderno, lo si vede perlopiù, come dimostra ora il caso Kierkegaard, solo dopo cent'anni — e allora è già di nuovo non moderno.

1. « *(Ardito il cuore, vuota la testa - ecco la sintesi tutta tedesca)* ».

CURRICULUM DI UN SAGGISTA
DI LUCIANO ZAGARI

Gli scritti di Benn sono oggi accessibili nell'edizione critica a cura di G. Schuster, *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1986 ss., in 7 voli, (di cui 5 finora pubblicati). Per le prime redazioni stampate occorre far ricorso ai *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, a cura di B. Hillebrand, Fischer, Frankfurt am Main, 1984-1990, in 4 voll. + 2 dedicati alla ricezione critica, col titolo *Über Gottfried Benn*. Il curatore delle presenti note è lieto di dichiarare il proprio debito di riconoscenza nei confronti dei due curatori, e in particolare di Gerhart Schuster, che nell'apparato della *Stuttgarter Ausgabe* ha raccolto una ricchissima documentazione cui nell'edizione italiana si è fatto sistematicamente ricorso.

L'io moderno

Composto fra il 1918 e il 1919, pubblicato da Kasimir Edschmid, allora uno dei più noti scrittori e organizzatori culturali di matrice espressionista, nella collana Tribune der Kunst. Eine Schriftensammlung [Tribuna dell'arte. Una miscellanea], voi. XII, Berlin, 1920, accolto poi da Benn in numerose scelte delle sue prose. La traduzione segue il testo ristampato nel volume Gesammelte Prosa [Una raccolta di prose] del 1928, privo dell'originaria suddivisione in due discorsi e potato di numerosi e lunghi passi giudicati ormai troppo enfatici e trabordanti. Del giugno 1933 è un'autointerpretazione (introduzione alla raccolta di saggi Der neue Staat und die Intellektuellen [Il nuovo Stato e gli intellettuali] che rappresenta l'ultima presa di posizione di Benn a favore del nazismo): «Dell'anno 1920, lavoro giovanile, discorso rivolto agli studenti di scienze naturali. Descrive la condizione interiore dell'io tedesco dell'epoca, questo io fra le ombre politiche dei terribili anni del dopoguerra, in mezzo alle crisi di pensiero e di linguaggio di un'era mondiale al tramonto. E giovanile, cioè individualistico ed estremistico. Le formulazioni spesso non vanno giudicate solo per il loro contenuto di Weltanschauung, ma considerate per la loro forza espressiva, spesso sono

ricercate per il loro valore sonoro e poetico e poi coniate in base a esso. Già allora il tratto fondamentale - e con ciò lo scritto si trovava in una posizione peculiare di totale isolamento - era l'odio contro l'utilitarismo scientifico, contro una conoscenza fattasi commerciale, contro lo Stato puramente assistenziale, contro l'uomo come semplice pensionato, contro tutto ciò che vi è di meccanicistico nella vita; la sua aspirazione andava oltre la sfera empirica e sociale, verso la sostanza creativa, i sentimenti metamorfici, immagini e controimmagini che le insorgevano dentro salendo dagli eterni flutti stigi, coronati di tramonto, che scorrono ignari dell'Io».

Lontanissimo dal tono distaccato, smaliziato e sapiente dei tardi discorsi, soprattutto perché sorretto dal senso della creatività del passaggio d'epoca che preannuncia, questo supposto discorso ai giovani, pur ancora vicino all'atmosfera espressionista, presenta già gran parte dei moduli costruttivi e stilistici propri del Benn successivo: ciò vale soprattutto per l'incalzante gusto della provocazione, per l'incastro fra tecnica satirico-grottesca dello smascheramento e squarci epifanici di tono sublime, per la resa della carica esplosiva del discorso attraverso l'esibizione di un cumulo di tratti frammentari e soprattutto per l'uso insieme suggestivo e intimidatorio di allusioni e criptocitazioni, presentate nell'apparente disordine di un collage attentissimo agli effetti di climax.

Problematica della poesia

Si tratta della prima grande presa di posizione teorica di Benn su natura e funzione della dimensione poetica, da un

punto di vista antropologico e insieme nell'ambito del fenotipo moderno. Benn vi arrivò sulla scia delle polemiche che a partire dal 1927 avevano scosso l'Accademia prussiana delle arti e che nel 1929 avevano portato alle dimissioni di Johannes R. Becher e di Egon Erwin Kisch dalla redazione della «Neue Biicherschau» in seguito alla pubblicazione di una recensione del volume *Gesammelte Prosa* di Benn in cui Max Hermann-Neisse si era schierato a favore del puro poeta contro i letterati engagés. Ne seguì un polemico scambio epistolare fra Benn e Kisch, pubblicato nel fascicolo d'ottobre della rivista col titolo *Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit* [Sul ruolo dello scrittore nel momento attuale]. Già nel luglio Benn aveva avviato la composizione del nuovo saggio, portato a termine solo nel gennaio 1930, dopo la lettura della conferenza di Thomas Mann su *Reaktion und Fortschritt* [Reazione e progresso], nel fascicolo di agosto della «Neue Rundschau» e di un saggio-recensione di Otto Flake, *Ein Tisch mit Büchern* [Un tavolo pieno di libri], nel fascicolo di dicembre. L'esordio del saggio benniano si risolve infatti in una polemica contro l'idea di letteratura progressista e engagée sostenuta da Mann e Flake. Alla pubblicazione nel numero di aprile della stessa rivista, seguì già nel dicembre 1930 la ristampa nella raccolta di saggi benniani *Fazit der Perspektiven* [Bilancio delle prospettive].

In una lettera a Friedrich Wilhelm Oelze del 22 dicembre 1943 Benn si sarebbe poi dichiarato «sconvolto dall'uniformità e dall'unità di tutti i miei pensieri negli ultimi dieci anni. [...] "Coazioni a ripetere" - da un lato ottundimento e mancanza di slancio, dall'altro un procedimento,

un indubbio metodo nel fare stile e fabbricare arte cioè realtà (arte = produzione di realtà)».

In questa suprema prova di stile Benn sfida le leggi della sintassi tedesca in interminabili ondate argomentative ed esortative in cui vengono trascinati infiniti spezzoni di citazioni e allusioni, ora remote ora canoniche, che finiscono col mettere insieme un bilancio, perlopiù polemico, delle tendenze ideologiche degli anni Venti e allo stesso tempo costituiscono la struttura formale grazie alla quale Benn - con un impeto d'entusiasmo e una carica atmosferica impensabili nelle analoghe costruzioni dei decenni successivi - evoca il mondo dell'espressione che nasce dalla scoperta che «l'Io è un tardo stato d'animo della natura».

Esemplare l'ultima pagina, costituita da un collage di citazioni nascoste, in cui si possono ravvisare il finale del Faust e la nietzscheana Filosofia nell'epoca tragica dei greci, la poesia Unbegrenzt [Illimitato] dal Divano occidentale- orientale di Goethe e la lirica di Nietzsche Vereinsamt [Ridotto in solitudine], rimescolati con sapienza in uno dei più grandi finali benniani.

La costruzione della personalità

Si tratta del testo di una conferenza radiofonica trasmessa da Berlino il 30 ottobre 1930, stampata nella «Neue Rundschau» già nel novembre e, sempre nello stesso anno, anche nella citata raccolta Fazit der Perspektiven. All'origine radiofonica è forse da ricondurre il tono espositivo che nelle prime pagine dà spazio a un'illustrazione pacatamente sistematica dello status quaestionis su

cui tanto più efficacemente spicca, nelle ultime, l'impe-
tuosa enunciazione del carattere costruito della personali-
tà e della connessa possibilità fenotipica di portare quella
costruzione alle estreme conseguenze o viceversa di riper-
correrne a ritroso le tappe fino a riattivare gli strati più
primitivi.

Il punto di partenza viene riassunto dallo stesso Benn
nella nota introduttiva che accompagna il testo ristampato
nel volume *Der neue Staat und die Intellektuellen* [Il nuo-
vo Stato e gli intellettuali] (la nota compare, peraltro, solo
nella II ed., pure del 1933). Ivi si propone di considerare
l'uomo come «puro prodotto di trascendenza», di «
rappresentarlo - senza accettare ipotesi darwinistiche e
lamarckiane, vale a dire intellettualistiche - nella sua
natura stratificata attraverso mutazioni, e cioè sorto e
integrato grazie a sempre nuovi atti trascendenti e in
sempre nuovi impulsi creativi». Il concetto di mutazione
viene qui contrapposto a quello di evoluzione sulla scia dei
più recenti testi di etno-antropologia, psicoanalisi,
endocrinologia, eccetera, ma più a fondo in collegamento
con la lettura benniana di Goethe e di Nietzsche. Su que-
sta base Benn propone una «geologia dell'Io» e allo stesso
tempo esalta quella totalità dell'uomo che si rivela nella
dinamica del *σωμα*. Nel 1930 quest'elaborazione concet-
tuale di dati scientifici costituiva la strada più congeniale a
Benn per costruire le nuove coordinate del suo immagi-
nario al passaggio fra due fasi della sua attività intellet-
tuale, poetica e anche politica: sono gli anni in cui all'esal-
tazione del momento regressivo si verrà sostituendo il
riconoscimento che è necessario condurre alle estreme
conseguenze la cerebrazione propria della nostra perso-
nalità fenotipica fino all'elaborazione di un'arte e di una

politica della pura Forma, proprio nella consapevolezza della labilità - rispetto al genotipo - dell'attuale momento fenotipico.

Il problema del genio

Il tema delle affinità fra genio e follia e del rapporto fra massa ereditaria e genialità individuale ha evidentemente affascinato Benn, in particolare agli inizi degli anni Trenta, quando ha dedicato ad esso diversi scritti, fra cui ricordiamo solo *Genie und Gesundheit* [Genio e salute], trasmissione radiofonica che costituisce quasi un primo abbozzo di *Il problema del genio*, 1930, e *L'uomo tedesco*, 1933.

Il problema del genio (prima edizione nel citato *Fazit der Perspektiven*, 1930) è in larga misura un intarsio di brani, parafrasati o anche ripresi letteralmente, soprattutto da due libri: *Genie. Irrsinn und Ruhm* [Genio. Follia e fama] di Wilhelm Lange-Eichbaum, 1927, e *Geniale Menschen* [Uomini di genio] di Ernst Kretschmer, 1929.

Benn polemizza esplicitamente contro la concezione positivista e democratica del rapporto fra genio e collettività, da lui respinto perché rischia di risultare normalizzante. Il problema lombrosiano di genio e follia e il mito del poète maudit sono qui premesse quasi sottaciute di un duplice tentativo: da un lato premeva a Benn mettere in luce il carattere di marginalità, di degenerazione e (con inconsapevole polemica con le posizioni naziste) di rimescolamento che danno al genio un'impronta bionegativa (questo termine, destinato a divenire centrale in Benn, è tratto da Lange-Eichbaum) e che gli permettono di

respingere ogni concezione che faccia del genio il portavoce della collettività. D'altro canto a Benn premeva sottolineare il rapporto con quella stessa collettività intesa però come degenerazione (Entartung, altro esempio di uso positivo in Benn di un termine centrale, in senso negativo, del lessico nazista) della massa ereditaria, e cioè sua mutazione che - con la fatalità delle Parche - illumina al tramonto una fase storica facendone riaffiorare - nella perversione fenotipica e nella riflessione poetologica - i più segreti strati primitivi in una dimensione numinosa, e cioè come mistero sacro e tremendo.

Stilisticamente è interessante la constatazione che la tecnica addirittura sfrontata del collage di testi altrui (ben più numerosi di quelli nominati in queste note) consente a Benn di creare il suo discorso argomentativo ricorrendo a una vera e propria cascata di dati statistici (perlopiù, di necessità, di seconda mano) con cui fa emergere dalla pagina una stordente geografia reticolare che mira a cogliere l'insondabilità del fenomeno e insieme a catturare l'adesione del lettore, destinato ad arrendersi di fronte all'evidenza statistica impostagli con tanta sicurezza.

Irrazionalismo e medicina moderna

Composto fra il settembre e l'ottobre 1931 (contemporaneamente al saggio su Goethe), pubblicato nel dicembre dello stesso anno nella «Neue Rundschau», venne a far parte nel 1932 della raccolta Nach dem Nihilismus [Oltre il nichilismo] e fu ristampato nel 1933 nella raccolta di saggi Der neue Staat und die Intellektuellen [Il nuovo Stato e gli intellettuali]. La nota preliminare alla ristampa del 1933 mette in luce (come già una lettera a Paul Hindemith del 28 luglio 1932) quanto importante fosse per Benn la vicenda, a prima vista aneddotica e periferica, della cura

delle verruche nell'ambito della sua costante polemica contro una visione analitico-causale dell'individuo e contro l'idea di una « riparazione » del meccanismo fisico o psichico dell'uomo che miri semplicemente a renderlo di nuovo atto all'alienante vita moderna: «[...] può [il medico] assumersi ancora l'impegno di continuare a curare e risanare il vecchio tipo umano, il puro tipo del mantenimento e del godimento, ha senso inventare e usare sempre nuovi metodi curativi per ricondurre tale tipo a una mentalità sociale così bassa da non scorgere nell'individuo altro che la potenza-cavalli, la muscolatura, la merce, la scoria, l'affare?».

I ricordi della figlia Nele Poul Soerensen e di Leo Lawrence Matthias («[La verruca caduta a terra per la forza magica delle parole] era, come una piccola meteorite, testimone dell'esistenza di altri mondi») sono utili per introdurci a un aspetto ancora più interno di quella che Benn volle configurare come una novella, incentrata intorno alla figura decisiva della sua narrativa espressionista, il dottor Rønne. I modi narrativi cauti, quasi casuali con cui viene avviato l'incredibile viaggio di scoperta nel mondo mitico e mistico delle verruche e della loro cura, primitiva e insieme ipermoderna, fanno di questo testo, apparentemente occasionale, una delle più sconcertanti e affascinanti prove del narratore Benn. C'è appena bisogno di aggiungere che anche in questo caso la peculiarità del ductus stilistico benniano si nutre di citazioni (nella «Neue Rundschau» il testo si inaugurava con ben tre motti tratti, prevalentemente di seconda mano, da testi scientifici) e di veri e propri plagii, peraltro apertamente dichiarati, dal libro di Erwin Liek, *Das Wunder in der Heilkunde* [Il miracolo nella scienza medica], 1930, nel

quale veniva citato *Medizinische Krise* [Medicina in crisi], uno scritto benniano del 1926.

Val la pena di ricordare che quando nel 1951 Benn (nella premessa alla ristampa del volume *Essays*) definirà « superato » il suo scritto sulle verruche, lo farà con l'orgoglio di poterne dichiarare « ormai patrimonio comune » le prese di posizione scientifiche e polemiche, senza spendere una parola sui suoi pregi letterari.

Goethe e le scienze naturali

Per la prima volta Benn si trova a collaborare con alcuni dei nomi più autorevoli della cultura contemporanea («in quale illustrissima compagnia e quasi tutti Premi Nobel», scriverà all'editore svizzero Peter Schifferli il 29 aprile 1948), rappresentanti di disparate tendenze, a un'iniziativa in sé molto accademica: la celebrazione, in un numero speciale della «*Neue Rundschau*», del primo centenario della morte di Goethe, avvenuta il 22 marzo 1832. Con scritti di firme appunto illustri come Gerhart Hauptmann, Friedrich Gundolf (postumo), Emil Ludwig, André Gide, Hermann Hesse, Jakob Wassermann, e altresì Johannes V. Jensen e Rudolf Kayser, il fascicolo è comunque entrato davvero nella storia della cultura tedesca, soprattutto perché contiene tre saggi destinati a esercitare per decenni una forte influenza sull'immagine contemporanea di Goethe: qui infatti comparvero il Goethe come rappresentante dell'età borghese di Thomas Mann, Con la preghiera di un Goethe che venga dall'intimo. Lettera a un tedesco di José Ortega y Gasset e, appunto, questo scritto benniano che meritò le lodi di Klaus Mann (il quale

peraltro deplorava con toni addirittura ingiuriosi la sua ristampa nel volume *Der neue Staat und die Intellektuellen* del 1933).

L'interesse del saggio viene individuato dallo stesso Benn nella prefazione alla citata ristampa nel volume del 1933. Egli esalta in Goethe e reclama per oggi il rifiuto dell'intellettualismo, del «fysicalismo», del «mondo generato in maniera strumentale e grazie a formule», un «mondo obbiettivo» che ha un solo difetto: «un tale mondo non esiste» e «soggiace al mondo dell'esistenza e della trascendenza». E un mondo che «non ha più nulla a che fare con la conoscenza, sono puri princìpi affaristici», basati sui «rapporti fra induzione e industria». Invece «Goethe vedeva la Natura senza speculazioni miranti a utilizzarla, in maniera antica, grandiosa, senza la suddivisione fra idea e realtà che è propria di una tarda civiltà tecnologica».

Benn si approssima al punto che gli preme partendo molto dall'esterno, come si conviene a chi scrive in così illustre compagnia, accumulando una serie di elementi di fatto che attinge soprattutto a una fonte accademicamente attendibile (diversi lavori di Samuel Kalischer sull'opera scientifica di Goethe nella nota edizione berlinese in 40 volumi). Con la solita sicurezza Benn si muove fra classici della bibliografia goethiana (soprattutto la biografia di Georg Brandes) e i prodotti più recenti di un'aggiornata *Geistesgeschichte* (il secondo volume del *Geist der Goethe-zeit* [Lo spirito dell'epoca di Goethe] di Hermann August Korff del 1930), mentre le sue considerazioni sulla dottrina dei colori ci appaiono oggi in armonia con la più tarda rivalutazione per opera di Werner Heisenberg.

Il punto essenziale del saggio è comunque quello che Goethe stesso amava chiamare il suo «pensiero oggettivo», «intuitivo», e il concetto di metamorfosi (pur qui esposto con cautela assai maggiore che in altre occasioni). L'immagine di Goethe che Benn propose ai suoi lettori del 1932 è quella di un antenato lontano e discreto, ma proprio perciò tanto meno discutibile, di una riaffermazione dell'Essere, una concezione che allora doveva urtare contro l'immagine di un Goethe faustianamente teso al movimento, allo Streben.

Questo scritto fu ripubblicato fra i primi allorché Benn poté avviare - dopo l'emigrazione interna e uscendo dal forzato silenzio dei primi anni dopo il '45 - la seconda, trionfale fase della sua presenza nel mondo culturale tedesco. Un nuovo centenario goethiano (il secondo della nascita) offrì l'occasione della pubblicazione, addirittura come volumetto a sé, dapprima in Svizzera (1949). In uno scritto introduttivo Benn trova modo di ribadire la sua esaltazione di Goethe quale nemico dello scientismo moderno, questa volta prendendo partito - sia pure con molta souplesse, forse ironia - a favore di Ernst Robert Curtius nella sua polemica contro Karl Jaspers, che aveva ritenuto di dover avanzare decise riserve nei confronti di un Goethe incapace di comprendere le scienze moderne, ispirate da Newton.

Oltre il nichilismo

Nonostante una pre-pubblicazione come saggio autonomo nel settimanale «Der Vorstoss» del 10 luglio 1932, questo scritto fu pensato fin dall'inizio come introduzione

all'omonimo volume dello stesso anno che comprende i seguenti saggi, di cui vengono qui ripresi diversi passaggi: Goethe e le scienze naturali, Spetta un monumento a Carletonf, Discorso per Heinrich Mann, Irrazionalismo e medicina moderna, La nuova stagione letteraria, Discorso all'Accademia. Il carattere introduttivo dello scritto spinse Benn a un'esposizione non occasionale, ma anzi felicemente essenzializzata. Benn sintetizza qui in maniera cristallina gran parte dei motivi essenziali delle sue ricerche di poetica e delle sue riflessioni di quegli anni. Egli ripercorre gli strati «geologici» della coscienza moderna che dalla fiducia nella Natura-Dio hanno portato all'esaltazione dell'uomo, della sua innata positività, della sua perfettibilità - fino alla scoperta che l'unica verità è quella del nichilismo.

Persino contro Nietzsche, Benn già qui propone un «superamento del nichilismo» (così suonava il titolo in un primo tempo) che consapevolmente permanga all'interno dello stesso annichilimento di tutti i valori legati all'illusione di una gerarchia ontologica e di una realtà «oggettiva». La pura legge della Forma, come unica legittima liberazione dal magma e dal caos, viene qui ancora presentata nei termini di un accostamento alle potenzialità volkhaft dei tedeschi (l'aggettivo tedesco è assai più pregno di implicazioni mistiche - e anche direttamente politiche - dell'italiano «popolare»). E la breve stagione in cui Benn si illude di trovare nel nazismo il battistrada di una simile ideologia (e poetica) della Forma assoluta.

Fra i rinvii (come sempre numerosi e non sempre esatti: per esempio, qui viene attribuito a Comte ciò che è di Stuart Mill) agli autori più diversi, converrà almeno precisare che il riferimento iniziale è a Die Cykloarchitektonik

der Hirnrinde des erwachsenen Menschen [L'architettura circolare della corteccia cerebrale nell'uomo adulto] di Constantin von Economo, 1925.

L'uomo tedesco

Prima stampa in «Die Woche» (26 agosto 1933), con un trafiletto di presentazione in cui si fa merito a Benn di contribuire «in maniera essenziale all'interpretazione del nostro tempo». Annientatore il giudizio dello stesso Benn: «Ho approntato un paio di saggi per riviste che pagano bene, roba di scarto. Quello che adesso viene richiesto» (a Kàthe von Porada, 24 agosto 1933). Di fatto Benn utilizza gli stessi materiali (tratti in parte da Kretschmer, cfr. Il problema del genio) qui e in altri saggi degli stessi anni. L'occasione è polemica, come risulta dal testo. Benn non parteciperà a un convegno organizzato nel Principato di Monaco da Valéry (con l'adesione di D'Annunzio, di Pirandello - e del maresciallo Pétain) per la fondazione di un'Académie méditerranée che avrebbe dovuto rivitalizzare le culture mediterranee (tutt'altra interpretazione verrà data dell'episodio nel più tardo Kunst und Drittes Reich [Arte e Terzo Reich]).

Si tratta di uno di quei testi in cui il saggista Benn - animato da una nostalgia tipicamente metropolitana per il mondo paesano tedesco - s'illudeva di veder fermentare dalla sua massa compatta un'intellettualità insieme chiusa e però coinvolta in tutti i più sconcertanti voli dell'immaginazione poetica e concettuale, e di fatto si esercitava in quella riduzione del contatto col reale presente e storico a masse e schegge di relitti statistici ed elencabili,

un processo di riduzione che cominciava a essere strumento linguistico essenziale per la sua poesia del nichilismo e dell'oltre-nichilismo.

Espressionismo

Il «celebre poeta tedesco» cui Benn risponde con questa « Presa di posizione a favore dell'espressionismo » (tale il titolo originale dello scritto, pubblicato nel settimanale «Deutsche Zukunft» del 5 novembre 1933) è Bòrries von Munchhausen che nel «Deutscher Almanach» dell'editore Reclam aveva pubblicato un violentissimo articolo antiespressionista, subito ripreso da ben trentaquattro giornali filonazisti. Primo nella lista dei degenerati, anche se solo per ragioni alfabetiche, era proprio il nome di Benn.

Parallelo alla polemica pubblica ha luogo anche uno scambio di lettere: Benn richiede pubbliche scuse, Munchhausen risponde con un atteggiamento offensivamente paternalistico: Venga a bere un bicchiere di vino con me che Le voglio bene; L'aiuterò a superare i Suoi complessi freudiani. Del resto il Suo nome io l'ho preso soltanto da una lista di autori di quel quindicennio e potrei anche cancellarlo. — A quali complessi freudiani si riferisse Munchhausen risulta chiaramente da ciò che è documentato del contenuto di una sua perduta lettera a Edgar von Schmidt-Pauli del 12 marzo 1934 con cui rifiutava di aderire alla «Unione degli scrittori nazionali» finché vicepresidente ne fosse stato Gottfried Benn, quell'ebreo quasi allo stato puro. Non diversa l'argomentazione in una lettera allo stesso Benn del 17 aprile 1934, anche se qui il

tono è di un'arrogante bonomia. La lettera di replica di Benn è del 30 aprile 1934, mentre la risposta pubblica (che largamente attinge allo scritto qui tradotto) è rappresentata da *Lebensweg eines Intellektualisten* [Curriculum di un intellettuale] che fu pubblicato nel volume *Kunst und Macht* [Arte e potere] del novembre 1934 assieme al presente scritto: qui i toni sono ormai ben più decisamente polemici (e certo non solo perché Munchhausen viene chiamato satiricamente « l'uomo libero » e « il bardo delle ballate »).

La rivista che osò pubblicare *Espressionismo* accompagnò la foto di Benn con righe in cui si lodava come coraggiosa questa chiarificatrice presa di posizione a favore dell'espressionismo e insieme ci si premurava di ricordare di Benn, a ogni buon fine, « l'energica polemica con gli emigranti ».

Lo stesso Benn osserverà, a proposito del cautissimo esordio, in una lettera a Oelze del 24 novembre 1934: « Le parole all'inizio di *Espressionismo* sono dell'anno scorso, quando c'era ancora tanta fede, amore, speranza, oggi certo non le scriverei più. Oggi scriverei: "Il muro dei Cesari e il cervello dei trogloditi" ». In effetti tutta l'argomentazione dello scritto mira non solo a scaricare la polemica su singoli sprovveduti, ma a dimostrare la compatibilità di un passato espressionista con la militanza nazista: l'espressionismo viene definito non frutto di mene locali di delinquenti o degenerati tedeschi, ma al contrario fenomeno di portata europea e di matrice sicuramente ariana (a Marinetti, futurista e accademico fascista, Benn avrebbe dedicato un pubblico saluto ancora nel marzo 1934); all'espressionismo viene rivendicato il merito di avere rispecchiato il nulla dei valori proprio di una società

e di una cultura che conosceva solo intellettualismo positivista, democratismo, facendo tabula rasa e con ciò preparando l'affermazione di valori e di un ordine nuovi. Soprattutto si considera ingeneroso rimproverare atmosfere di tramonto a chi, vivendo effettivamente in una tale atmosfera, la viveva coraggiosamente fino in fondo, contribuendo con ciò a preparare l'attuale capovolgimento. Non va dimenticato peraltro che, proprio negli stessi mesi, Benn si sforzava - in alcuni dei suoi saggi più belli - di ricondurre l'esperienza nazista alla legge 'dorica' della Forma assoluta.

Del resto basta pensare a come lo scritto di Benn venne accolto (per esempio da Oskar Loerke) quale temeraria e benefica rottura per aprirsi a una lettura che consenta di cogliere il vero senso dello scritto che si trasforma gradualmente, pur senza infrangere la forma esterna di una diplomatica difesa, in una rivendicazione radicale della creatività dell'espressionismo, che raramente ha trovato un interprete così appassionato. E a leggerlo in questa chiave non fu certo solo il falso amico Munchhausen.

Discorso per Stefan George

La storia di questo scritto illumina di luce vivissima le contraddizioni fra le quali Benn si muoveva durante i primi mesi del governo hitleriano. Hanns Johst lo aveva incaricato di tenere l'orazione ufficiale in occasione della celebrazione che la Deutsche Akademie aveva organizzato in onore del poeta morto il 4 dicembre 1933. I nazisti avevano da sempre visto in George il poeta-vate anticipatore della loro ideologia. Fu facile però ai pubblicitisti della

recentissima emigrazione antinazista sottolineare che il rifiuto di George, nell'estate 1933, di tornare nella Germania ormai nazista costituiva un'implicita presa di distanza. Delle incertezze del regime fu vittima anche l'orazione di Benn, che pure in alcuni passi (poi soppressi nella redazione del 1950) si era sforzato di stabilire qualche connessione fra George e le camicie brune. Lo scritto, pubblicato nell'aprile 1934 nella rivista «Die Literatur», fu ristampato già nell'ottobre dello stesso anno nel volume *Kunst und Macht* [Arte e potere] in cui Benn raccolse una serie di saggi ufficialmente rivolti ad appoggiare l'ideologia e i primi passi del nuovo regime, ma che di fatto facevano affiorare riserve già consistenti e, in qualche caso, radicali (cfr., per esempio, nel presente volume, soprattutto *Espressionismo*).

Le dichiarazioni di Benn sono, come in altri casi, ambivalenti. Da un lato si compiacque con Ina Seidel (lettera del 26 aprile 1934) che nello stesso fascicolo di «Die Literatur» fossero comparsi due testi, uno proprio e uno della scrittrice, il cui senso implicito ma chiaro era «Giù le mani dall'arte», e ancora nell'autobiografia *Doppelleben* [Doppia vita], pubblicata nel 1950, avrebbe ricordato la proibizione di tenere all'Accademia l'orazione su George come prova di una precoce rottura col nazismo. D'altro canto, in una lettera a Oelze del Capodanno 1935 critica violentemente lo stile dell'orazione, un tipo di autocritica formale che spesso in Benn allude a riserve che investono anche i contenuti: « Ho appena [ri]letto il discorso su George - dopo la Sua lettera - sono atterrito! Che stile tedesco! Pesante, subalterno, brontolone. Dio mio, che perbenista sono mai! Evidentemente ormai non si può parlare e vivere altro che nella lirica».

Nella prima stampa lo stesso Benn indicava i testi critici cui aveva largamente attinto - non senza una certa fretteolosità, fonte di qualche equivoco anche grossolano: il saggio Stefan George und sein Kreis [S.G. e la sua cerchia] di Johannes Nohl (1924), un articolo di Gustav Steinbòmer (1934), Entformung und Gestalt [Perdita e acquisto d'immagine] di Peter Hamecher (1932) e Rivolta contro il mondo moderno di Julius Evola (1934). Nonostante il tono celebrativo, il testo non può nascondere una certa distanza di Benn rispetto all'aura che avvolgeva allora l'opera di George.

Mondo dorico

Dopo una parziale anticipazione nella «Europäische Revue» del giugno 1934, il saggio comparve al primo posto in quel volume dell'ottobre dello stesso anno il cui titolo Kunst und Macht già lascia intendere che si tratta dell'ultimo tentativo di Benn di proporre al pubblico un'interpretazione-correzione del nazismo ancora accettabile per il regime. Nel volume quest'ultimo viene cioè presentato come variante moderna di quel «freddo mondo della forma», di quel «mondo dell'espressione» che ancora in una lettera a Oelze del 2 ottobre 1936 Benn avrebbe identificato, appunto, col «mondo dorico».

L'esaltazione proprio del nudo e aspro mondo dorico rappresenta naturalmente per Benn solo una scelta parziale e momentanea con cui s'inseriva consapevolmente in un filone, anch'esso minoritario, del ben più variegato mito della Grecia operante nella cultura tedesca ed europea (informa in proposito Pietro Janni, Per una storia del-

l'idea di Sparta nella cultura moderna nel suo volume *La cultura di Sparta arcaica*, Roma, 1965, pp. 15-42). E infatti *Mondo dorico* (che lo stesso Benn dichiara, nell'avvertenza alla ristampa nel volume *Essays*, del 1951, scritto sotto la suggestione di *Musica dorica* del compositore Heinrich Kaminski) consiste per quasi due terzi di un collage di citazioni tratte dal secondo volume della traduzione tedesca di *La philosophie de l'art* di Hippolyte Taine, da *Die Griechen und ihre Künstler* [I greci e i loro artisti] di Jacob Burckhardt e da scritti di Friedrich Nietzsche: *Socrates und die griechische Tragödie* [Socrate e la tragedia greca], *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* [La filosofia nell'epoca tragica dei Greci] e *Der griechische Staat* [Lo Stato greco], quest'ultimo in *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern* [Cinque prefazioni per cinque libri non scritti].

Qui (ma prima e dopo le sue scelte furono spesso diverse) Benn compie una serie di scelte radicali e unilaterali che contribuiscono a conferire al suo scritto un piglio di inesorabile rigore, anzi di sfida rispetto alla mentalità prevalente. Non Atene ma Sparta, non l'interesse puramente estetico per le grandi creazioni ma la ricostruzione di strutture sociali, religiose, mentali che nella loro asprezza antiumanistica esaltano lo spirito collettivo e l'ethos della «Zuchtung», di quella disciplina dell'allevamento che sembra l'opposto del culto dell'individuo comune ad Atene, alla mentalità cristiana, ma anche al moderno produttivismo imprenditoriale. La riproposizione del duro e puro mondo dorico dovrà confermare anche per l'oggi (1934!) che solo questa è la via per superare il caos e il nichilismo.

Lo scritto di Benn, che pure porta all'esasperazione la sua tecnica del collage-postiche (la documentazione più esauriente ora nell'edizione critica di Stoccarda), costituisce una delle maggiori riuscite del prosatore che sa amalgamare gli strati testuali più eterogenei in funzione di un effetto stilistico-ideologico unitario. L'effetto provocatorio è dovuto alla legge dell'impassibilità con cui viene imposta al lettore l'evidenza fattuale di citazioni documentarie e aneddotiche, contro cui non c'è possibilità di replica. La verità di questa forma dorica, rigorosa e rigorosamente anti-'umana', vive dell'esemplarità retorico- dimostrativa che non ha in sé smagliature e si realizza nella sicurezza apodittica con cui analisi storiche o socio- antropologiche vengono distillate in affermazioni perentorie o in abbaglianti aperçus scenico-narrativi.

Già in una lettera a Oelze del 15 novembre 1937 e poi nelle scene *Drei alte Manner* [Tre vecchi] del 1948 Benn si sarebbe peraltro distanziato dagli aspetti antiumani e antidemocratici di quest'immagine del mondo dorico. *Pallade* (1943) può venire interpretata addirittura come una palinodia antinazista di Mondo dorico.

Sul tema storia

Si tratta della grande palinodia ideologica che l'autore avrebbe visto volentieri pubblicata nel volume *Ausdrucks-welt* [Mondo dell'espressione, 1949] che segnò la sua definitiva rentrée dopo l'«emigrazione interna» durante il nazismo e dopo i primi anni di democrazia. Fu sconsigliato, e lo scritto apparve postumo nel I voi. dei *Gesam-melte Werke* a cura di Dieter Wellershoff (Wiesbaden,

1959) dopo una pre-pubblicazione nella «Frankfurter Allgemeine Zeitung».

La redazione definitiva contiene un riferimento al 1943, ma Benn aveva cominciato a lavorare al tema fin dal 1938.

Alla polemica antinazista, antirazzista, antiguerrafondaia e addirittura antitedesca vengono qui applicati gli stessi strumenti retorici e stilistici di argomentazione polemica che conosciamo da testi ben diversamente orientati: l'apparente casualità frammentaria, il cumulo massiccio di citazioni, casi, episodi singoli, il gioco delle evidenze ovvie e di quelle remote, il tralucere di un impianto dimostrativo massiccio, quasi elementare sotto l'apparente magma dei riferimenti capricciosamente accozzati.

Il tema però non è propriamente: nazismo, ma piuttosto: storia. L'argomentazione è basata sulla dimostrazione che anche quest'ultimo folle tentativo di escogitare un'interpretazione teleologicamente coerente della storia e di dedurne un diritto a imporre la realizzazione di quei certi fini è prima di tutto dissennato, grottesco, volgare, non meno di ogni altra teleologia. Che si presenti come moderna e insieme «originaria» la rende ancor più spregevole e farsesca. Lo scritto - un grande esempio della satira benniana, efficace proprio per la tagliente lucentezza delle formulazioni sprezzanti in cui si manifesta il suo oltranzistico gusto della riduzione e dello smascheramento — si concentra sugli effetti di degenerazione che la supposta logica reazionaria del nazismo ha proprio sulla permanenza delle tradizioni, soprattutto prussiane, che in parte avevano assicurato un proprio stile alla storia e alla mentalità tedesche. Nel finale Benn sembra addirittura - nel suo rifiuto di tutta quella tradizione e non solo delle sue degenerazioni naziste - andare oltre il rigore di un

Thomas Mann (qui eccezionalmente citato con favore), fino ad abbozzare una sorta di Piano Morgenthau culturale.

Vale la pena citare il titolo completo del libro di Erich Rudolf Jaensch che è al centro polemico del primo e del secondo paragrafo: Der Gegentypus. Psychologisch-anthropologische Grundlagen deutscher Kulturphilosophie, ausgehend von dem, was wir überwinden wollen [L'antitipo. Fondamenti psicologico-antropologici di una filosofia tedesca della cultura, a partire da ciò che vogliamo superare], Leipzig, 1938.

Vita artificiale

Concepito negli anni più cupi della guerra (stesura del 1943) e pubblicato solo sei anni più tardi nella raccolta *Ausdruckswelt* [Mondo dell'espressione], 1949, questo saggio costituisce - col suo simmetrico *Pallade* - una fondamentale presa di posizione di Benn. In un mondo che anche troppo aveva confermato il suo rifiuto di ogni ottimismo umanistico e teleologico, Benn si rifiuta di compiere ritirate normalizzanti. Per assicurarsi dei punti di riferimento egli preferisce anzi estremizzare le sue scoperte poetiche e ideologiche precedenti. In *Vita artificiale* si tratta di spingere all'estremo l'esperienza del bionegativo (quell'elemento per cui Benn si sentiva lontano persino dall'amato Nietzsche: cfr. oltre, in questo volume, Nietzsche cinquantanni dopo). Il mondo della droga viene presentato come strumento che permette di contestare la filistea fede nell'assolutezza dell'Io e fin della realtà: l'una e l'altro si rivelano infatti frutto essi stessi di processi di

assai labile culturalizzazione. L'intera civiltà europea, che su di loro si basa, si rivela appunto semplice fase o addirittura semplice variante che può venir sospesa o invertita se si riesce a coglierne la natura «provocata», creata con un artificio. Non solo il mondo delle visioni e delle esperienze drogate è indotto nell'organismo grazie a sostanze estranee: lo stesso vale di tutte le dimensioni che amiamo ritenere più naturali e specificamente umane. Che l'esperienza del risalire e ridiscendere sia patologica e distruttiva è sigillo di essenzialità, ed è questa sua natura a renderla irrinunciabile. Il suo uso sistematico, proprio delle civiltà più primitive, diventa oggi, paradossalmente, segno di modernità in quanto frutto di cerebralizzata consapevolezza.

Benn fa ricorso, come sua abitudine, ad alcune fonti che saccheggia con assoluta disinvoltura. La fonte principale, accanto al testo di Kurt Beringer - già usato a suo tempo per il saggio *Problematica della poesia - Der Meskalin-rausch. Seine Geschichte und seine Erscheinungsweise* [L'ebbrezza da mescalina. Storia e fenomenologia], Berlin, 1927, è *Phantastica. Die betäubenden und erregenden Genussmittel. Für Ärzte und Nichtärzte* [Phantastica. Narcotici ed eccitanti. Per medici e non medici], Berlin, 1927, di Louis Lewin.

Con particolare rigore in questo scritto si intersecano effetti apparentemente incompatibili: il cumulo di singoli riferimenti a informazioni ed episodi eterogenei o addirittura incoerenti; l'incasellamento di tale materiale in veri e propri contenitori verbali secondo principi astrattamente classificatorii molto sistematici; la rielaborazione e riduzione del materiale compiute in modo da esaltarne le

virtualità narrative, ma insieme da comprimerle fino a risolverle in una frase, un inciso, un aggettivo.

Pessimismo

La tecnica del collage di phrases célèbres e di aneddoti di provenienza eterogenea conferisce la sua impronta a questo breve scritto del 1943. Benn spazia qui dall'iscrizione su una meridiana medioevale a una poesia di Nietzsche, dal buddhismo al monachesimo paleocristiano, dagli Anni di peregrinazione di Wilhelm Meister di Goethe alle romantiche Veglie di Bonaventura (che Benn ancora considera pseudonimo di Schelling). Fonte - è stato accertato - è però in gran parte dei casi Schopenhauer.

La prima pubblicazione risale al 1949 nella più volte citata raccolta *Ausdruckswelt*, dove Pessimismo contribuisce a illuminare un aspetto specifico di quella rivendicazione del bionegativo che costituisce la cifra del nuovo Benn. Per lo scrittore tale pubblicazione doveva documentare la sua aristocratica forma di emigrazione interna durante il nazismo e insieme conferire fin dall'inizio una fisionomia inconfondibile alla sua rinnovata presenza pubblica nella nuova Germania occidentale. Tutta benniana è la sapienza quasi ipnotica con cui semplici citazioni, accumulate a cascata e con apparente disordine, vengono poi riprese circolarmente e riproposte in forma ellittica o allusiva.

Pallade

Nella presente raccolta *Pallade* è l'ultimo degli scritti pubblicati per la prima volta nel citato volume *Ausdrucks-welt* del 1949, messo insieme da Benn in funzione dell'immagine di sé che egli voleva offrire al nuovo pubblico postbellico e postnazista. Tutti questi scritti si distinguono dall'insieme della produzione benniana perché destinati non a una pubblicazione immediata ma al cassetto, dato il divieto di stampa che l'aveva colpito in epoca nazista. Ciò non comporta però una genesi più distaccata, meno polemica o meno militante (« Che vita qui in caserma e in questa città - inconcepibile, vista dall'esterno. Interiormente, se è lecito dirlo, mi sforzo anche qui di resistere continuando a lavorare al mio libro e aggiungendovi alcune pagine, alcune di cui direi che diano espressione all'odier-na situazione spirituale», lettera a Oelze, 26 ottobre 1943).

Anche qui Benn parte come sempre da una sollecitazione occasionale, come replica o sviluppo di prese di posizione proprie o altrui. Qui in particolare si tratta di una polemica serrata contro il professore nazista Ernst Bergmann e il suo libro *Erkenntnisgeist und Muttergeist. Eine Soziosophie der Geschlechter* [Spirito conoscitivo e spirito materno. Una sociosofia dei sessi], Breslau, 1931, 1933², dedicato all'esaltazione del mondo arcaico greco, anteriore al culto di Pallade. Questa singolare forma di polemica benniana si realizza peraltro in estese riprese dei testi di Bergmann, rappresentati in chiave opposta, e alternando semplici accenni, ridotti a balenanti aperture, e squarci che indugiano a ritrarre appieno una scena, una situazione.

Al matriarcalismo di Bergmann (che aveva satireggiato già nel discorso all'Accademia del 1932), Benn contrappone con rigore una cultura maschile e cerebralizzata. Ciò significa in definitiva che la vera polemica è rivolta contro il se stesso della fase *regressiv*, contro l'esaltazione dell'impossibile ritorno all' *Urschleim* (il muco primordiale) evocato allora in spregio alla cerebralizzazione moderna. Qui Benn non si limita a prendere atto che la degenerazione del genotipo è divenuta irreversibile: egli arriva addirittura a esaltare proprio l'inesorabile necessità del processo che ora contrappone a tutte le nostalgie matriarcali, anti-individualistiche, pre-razionali. La durezza del suo *vae victis* si nutre di quella stessa arte della cumolazione delle citazioni e dei rinvii figurativi che un tempo aveva utilizzato per opposte finalità polemiche.

Si è già segnalato il rapporto di connessione-contrapposizione che unisce Pallade a Mondo dorico. Vanno ancora segnalate le due pagine finali in cui la figura della dea senza madre si trasforma da tema di argomentazione e reminiscenza in rievocazione della dea stessa che si arresta a sera ai margini della città di cui è patrona, sbalzata con la nettezza di una figura incisa e insieme immersa nell'alone di una lontananza mitica, forse il culmine del singolarissimo neoclassicismo di questo Benn.

Nietzsche cinquantanni dopo

A più riprese Benn tornò a fare i conti con la presenza di Nietzsche. Solo nel 1950 arrivò però a elaborare un bilancio ampio e sorprendentemente sistematico, anche se

su sollecitazione di spinte apparentemente occasionali: dapprima l'invito di una rivista francese di cui non si sa nulla di preciso; poi l'ipotesi d'inserire un paragrafo nietzscheano in *Doppelleben* [Doppia vita]; e infine una trasmissione del NWDR, la Radio tedesca del Nord-Ovest, organizzata il 25 agosto 1950 per i cinquantanni della morte di Nietzsche. Con grande irritazione Benn scoprì solo troppo tardi che si trattava di una trasmissione pre-registrata a più voci: «una trasmissione abortita e indegna» (lettera a Oelze del 29 agosto). Alla prima pubblicazione nella rivista « Lot » seguì la ristampa nel volume *Fruhe Prosa und Reden* [Prose giovanili e discorsi].

Se l'invito del NWDR conferma che Benn aveva ormai rotto l'isolamento degli ultimi anni hitleriani e dei primi successivi alla guerra, la prevalente condanna di Nietzsche come precursore del nazismo ribadiva agli occhi di Benn un isolamento assai più sostanziale: «oggi evidentemente non c'è alcuna disponibilità ad affrontare il fenomeno Nietzsche con spirito aperto» (lettera cit.). Per Benn si trattava - come è detto negli amplissimi lavori preparatori - di chiarirsi perché Goethe rimanga «per noi la fortuna della razza occidentale, mentre Nietzsche ne è piuttosto il lutto (e la solitudine) ». Dal libro di Ernst Bertram ricava una citazione dalla *Volontà di potenza*: «L'incantesimo che combatte per noi è la magia dell'estremo, la seduzione esercitata da tutto ciò che è estremistico». Benn spazza via gli argomenti correnti pro e contro Nietzsche: che sia l'autore o di un sistema filosofico o di farneticazioni ispirategli dalla sifilide o che sia responsabile delle successive strumentalizzazioni razziste: «Nietzsche resta (dico io) come fenomeno dell'espressione, come manifestazione del puro mondo dell'espressione, la sua

opera poggia su se stessa, volerla sondare da un punto di vista sociologico, politico, morale è prova di arretratezza e anche cosa malvagia e puerile (Th. Mann)».

Benn avverte l'urgenza di misurarsi col fondamento nietzscheano della propria collocazione nel mondo moderno e di fronte alla tragicità della scrittura artistica. La pagina benniana vive della tensione fra senso di radicale comunanza e ormai consolidato distacco: se nel 1932, in *Oltre il nichilismo*, il distacco era ricondotto alla fiducia che Nietzsche nutriva ancora nel carattere positivo della vitalità, inconsapevole delle implicazioni bionegative dell'intuizione del Super-Uomo, nel 1950 Benn delinea nel profilo di Nietzsche - con la lucidità distaccata di una consapevolezza ormai da tempo acquisita - certi tratti inevitabilmente «ottocenteschi». Non si tratta di storicizzare Nietzsche ma di costruire il proprio testo intorno al gesto fondamentale di chi scarta tutto l'inessenziale (i tratti caduchi dell'uomo; le periferiche discussioni dei critici, scelti da Benn con grande sicurezza, perlopiù polemica, nella sterminata letteratura su Nietzsche) e fa emergere - con il rigore antipatetico di chi parla solo di ciò che veramente conta - il nucleo incandescente del fenomeno Nietzsche, nostro sogno sulla via che ci consentirà di vivere il nostro essere uomini come sogno.

Dagli abbozzi risulta chiara la tecnica compositiva dello scritto: Benn isola, durante la lettura degli studi su Nietzsche, blocchi di citazioni scelte perché su di esse si innestano la scintilla di un'immaginazione stilistica amalgamatrice e deformante insieme. La ben nota tecnica benniana del collage di citazioni « parlanti » (molto spesso per anti-frasi) dà luogo in questo testo non tanto a effetti di rifrazione quanto piuttosto al graduale emergere - con grande

nettezza argomentativa - dell'immagine irrinunciabile del « quarto uomo » e della « perdita del centro » (come è detto con criptocitazione dall'omonimo libro di Hans Sedlmayr del 1948).

Problemi della lirica

Ancora a Pasqua del 1946 Benn dichiarava a Egmont Seyerlen di sentirsi come un «intoccabile» ed escludeva un proprio ritorno alle pubblicazioni. Ancora il 22 gennaio 1948 comunicava all'amico Oelze di aver scoperto che Thomas Mann in un suo diario lo aveva nominato « fra quelli che sono entrati nella storia della prostituzione spirituale». Retrospectivamente Leslie Meier (pseudonimo del poeta sperimentale Peter Ruhmkorf) nel suo *Lyrik-Schlachthof* [Il mattatoio della lirica], in «Studenten-Kurier», 1957, dice che Benn, tornato a pubblicare dopo l'ostracismo postbellico, faceva l'impressione di «una sorta di ibrido fra un angelo caduto e una stella che sorge».

Rapidissimo fu però poi il « Comeback » (come lo scrittore si compiaceva di dire col suo gusto sempre più accentuato per l'ibridismo linguistico) di Benn poeta e poetologo. Per capire il successo del secondo (e cioè soprattutto, appunto, di questa conferenza) è necessario capire quello del primo. Karl Krolow, in *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik* [Aspetti della lirica tedesca contemporanea], Gütersloh, 1961², ricorderà: «Il suo vocabolario era nell'aria, e si può dire che per alcuni anni egli fu il successore di Rilke per l'influsso esercitato sulla *jeunesse dorée* poetante». Max Rychner aveva scritto a Benn già il 22 settembre 1950: «La Sua isola è stata a

lungo tra le più solitarie, ma proprio la Sua solitudine è diventata oggi un eccezionale centro di attrazione che affascina anche la massa avida di redenzione».

Il fascino esercitato da Benn risulta confermato anche là dove le dichiarazioni suonano assai meno simpatetiche. Il narratore realista Alfred Andersch («Frankfurter Hefte», 1950) parla del «tragico della solitudine» che si è trasformato in «bestseller da libreria». Hans Tiltgens («Die Literatur», 1952) parla a sua volta di una sorta di «Benn-icite». Brecht, ancora nel 1956, abbozzava questa poesia: «All'ascolto di versi / di Benn tentato di morire / ho visto sulle facce dei lavoratori un'espressione / che non aveva a che fare con la costruzione metrica ed era più preziosa / del sorriso di Monna Lisa». Ruhmkorf scrive a sua volta un «Canto degli epigoni di Benn», una parodia che rivela annosa consuetudine con quei moduli lirici.

Il successo non era però solo delle liriche ma anche dei «pamphlet orfici» (Friedrich Sieburg, in «Die Gegenwart», 1950). Dieter Wellershoff, futuro editore della prima raccolta completa delle opere di Benn, scriveva al poeta già il 3 marzo 1951, nel pieno del lavoro alla dissertazione «Indagini sulla Weltanschauung e sullo stile di Gottfried Benn»: «Per me la sezione del lavoro che ora ho concluso [sui saggi] è un viaggio avventuroso di scoperta».

Decisivo per questo sviluppo fu il successo di Problemi della lirica, originariamente semplice lavoro d'occasione, conferenza tenuta a Marburg il 21 agosto 1951 nell'ambito dei corsi estivi internazionali di quell'Università e ripresa alla Radio dell'Assia nell'ottobre dello stesso anno. L'editore Niedermayer avrebbe voluto inserire il testo nel volume Essays per «attualizzarlo e renderlo più vendibile» (lettera a Oelze, 16 giugno 1951). Benn però mostrò

maggior fiuto preferendo una pubblicazione autonoma (settembre 1951) che nel giro di un decennio avrebbe raggiunto le sette ristampe. Ancora il 28 giugno 1954 Benn avrebbe letto a Bad Wildungen una redazione fortemente abbreviata (eliminata soprattutto la polemica contro la Mitte, l'opinione media della gente) nientemeno che su sollecitazione della cancelleria di Stato dell'Assia, secondo l'autoironica annotazione dello stesso Benn (a Oelze, 15 giugno).

E difficile sopravvalutare l'efficacia di questo testo negli anni Cinquanta. Ad esso si può attribuire il valore di «fenotipo di quest'ora», secondo l'espressione cara al tardo Benn. Valore di topos ha assunto ben presto la definizione di «ars poetica della nuova generazione», tanto che non mancano gli studi rivolti ad accertare chi primo l'abbia coniata: e il primo sembra sia stato Hans Bender, co-fondatore di «Akzente» (allora, e ancora oggi, la più importante rivista letteraria tedesca), nell'antologia di prese di posizione poetologiche *Mein Gedicht ist ein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten* [La mia poesia è una lama. Poeti a proposito delle loro poesie], Heidelberg, 1955. L'espressione non apparirà comunque esagerata a chi tenga conto, per esempio, dell'entusiasmo con cui Ernst Robert Curtius aveva accolto già il manoscritto inviatogli con umiltà dal pur antiaccademico Benn per eventuali modifiche, o a chi scorra l'elenco delle trattazioni, sia teoriche che antologiche, dedicate alla poetologia contemporanea e in cui Problemi della lirica risulta inserito al posto d'onore: Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart* [La struttura della lirica moderna. Da Baudelaire a oggi], Hamburg, 1956; Walter Höllerer (cur.), *Theorie der modernen Lyrik* [Teoria della

lirica moderna], Reinbek, 1965; Beda Allemann (cur.), *Ars poetica. Texte von Dichtern des zwanzigsten Jahrhunderts zur Poetik* [Ars poetica. Testi di poeti del Novecento sul tema poetica], Darmstadt, 1966 (su questi aspetti e sul successivo affiorare di riserve da parte di poeti, saggisti e storici della letteratura, cfr. *Die problematischen 'Probleme der Lirik'* [I problematici 'Problemi della lirica'], 1967, 1977, di Reinhold Grimm che si sofferma anche sulle fonti di molte prese di posizione benniane, da Nietzsche a Baudelaire, da Mallarmé a Valéry, da - forse - Il piacere a Marinetti, da *Mid-Century American Poets* a cura di John Ciardi, New York, 1950, a, soprattutto, *From Poe to Valéry* di Eliot, 1948).

Una ricezione così estesa e persistente rese però solo parzialmente giustizia alla complessità del testo. Qui Benn infatti si fa mediatore, rispetto alla cultura tedesca dei suoi giorni, della «poesia assoluta» e insieme ne ha sempre più presenti, da un lato, le dimensioni artificiali e, dall'altro, la «sostanza di passione, natura e esperienza tragica». Ed è interessante ricordare che proprio in quest'ultima direzione il giovane Jürgen Habermas cercava allora di «salvare» Benn, commentando *Die Stimme hinter dem Vorhang* [La voce dietro il sipario] in *Gottfried Benns neue Stimme* [La nuova voce di Gottfried Benn] nella «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 19 giugno 1952.

La complessità degli sfondi culturali non deve comunque far dimenticare l'essenziale, e cioè che in questo testo culmina l'arte nuova e pur sempre uguale del Benn saggista. Non più cifrato, non più magmatico, anzi conversevole, pronto a esibire, ma con discrezione, la sua arte di vecchio incantatore e insieme di saggio disincantato, a giocare la carta dell'accumulazione di frammenti, ma in modo

tale che anche il lettore (ormai sicuramente benevolo) possa vedere come alla fine ogni frammento vada al suo posto. La più alta consacrazione, da parte di Benn, della Poesia assoluta è insieme il più disincantato gioco con il suo carattere costruibile. Ma anche questa sua nuova arte del disincanto - che è poi la cifra di tutto il tardo Benn - ribadisce in definitiva, pur variandola, la sua antica arte di tardo incantatore al tramonto del Quaternario.

Discorso per Else Lasker-Schiller

Discorso tenuto al British Centre di Berlino il 23 febbraio 1952, pubblicato il giorno dopo nel supplemento di « Der Tagesspiegel » e accolto quindi nella seconda edizione di *Ausdruckswelt* (Wiesbaden, 1954) col solo nome della poetessa come titolo.

Benn riesce a disegnare un ritratto estremamente personale, ma privo di sbavature private, di una poetessa che, come ricorda lo stesso Benn, aveva inserito nella storia della poesia tedesca la loro relazione addirittura intitolando Dr. Benn un ciclo di proprie poesie. Sugli sviluppi anche successivi del rapporto, una documentazione in P. Raabe, *Gottfried Benns Huldigungen an Else Lasker-Schiller* [Omaggi di Gottfried Benn a E.L.-S.], in *Den Traum alleine tragen. Neue Texte. Briefe. Dokumente* [Reggere da soli il sogno. Nuovi testi. Lettere. Documenti], Wiesbaden, 1966.

Invecchiare: problema per artisti

Dopo Problemi della lirica, questo è il più ampio e impegnativo dei saggi grazie ai quali Benn sigillò la sua nuova posizione nella repubblica letteraria della Germania Federale. Come è stato osservato da A. Christiansen, Benn. Einführung in das Werk [Benn. Introduzione all'opera], Stuttgart, 1976, c'è una differenza sostanziale fra i discorsi benniani anteriori al silenzio impostogli dai nazisti e i discorsi degli ultimi anni: i primi avevano ancora come tema i nomi più significativi del mondo culturale contemporaneo (benché, ovviamente, presentati nell'ottica, anche violentemente deformatrice, propria dell'oratore), mentre nei secondi il tardo Benn, ormai accettato e anzi celebrato, si preoccupa invece «maggiormente di infilarvi a rimorchio una sorta di autoritratto del vecchio G.B. » (a Oelze, 15 novembre 1953), anche se ciò avviene ormai con un agio e un distacco tali che gli consentono di illuminare, in prospettiva, un intero mondo.

Come sempre, anche in questo caso si tratta di un'occasione esterna. L'Accademia delle Belle Arti di Monaco aveva invitato Benn a tenere una conferenza l'8 marzo 1954 (registrata il giorno prima alla Radio di Stoccarda e destinata per la stampa già al fascicolo di aprile del « Merkur»). Come sempre a proposito di questi lavori su commissione, Benn alterna espressioni sprezzanti («questa conferenza miserabile»: a Oelze, 9 dicembre 1953; « ritengo la conferenza sulla vecchiaia meno riuscita, ma ... bisogna guadagnare soldi, e ciò è possibile solo grazie alla radio e alle conferenze»: a Oelze, 15 giugno 1954) ad altre animate da forte autoconsapevolezza: «A Monaco la gente

stava in piedi fino in mezzo alla strada, tanto che a malapena sono riuscito a entrare nell'edificio dell'Accademia. [...] a Monaco si può addirittura dire che mi hanno scoperto e l'Accademia mi ha molto celebrato. [...] Il fascicolo del "Merkur" con la conferenza esce già il primo aprile - tutti ne chiedono e vogliono leggere la conferenza, continuerà ad avere l'effetto di un sasso nello stagno » (a Oelze, 15 marzo 1954), anche se nella stessa lettera non mancano note negative («... ma in sala non c'erano alto-parlanti e non mi hanno capito. Credo che sia stato il mio canto del cigno: non sono un oratore e risulterò monotono e privo di vita ...»).

Dalle stesse lettere risulta soprattutto che la varietà apparentemente caotica dei toni e dei registri era pienamente programmata: alternava «esperienze e Erlebnisse privati» (a Oelze, 27 ottobre 1953) e «introspettivi» (a Oelze, 30 ottobre 1953) ad aspetti «storico-documentari» (27 ottobre 1953), e cioè quelle statistiche (che da sempre avevano costituito un'arma dialettica prediletta nelle polemiche antiscientifiche del medico e scienziato Benn) mescolate agli aneddoti, ora risaputi ora remoti, che pure da sempre gli erano serviti come argomento dimostrativo di fatto, tetragono a ogni contestazione di principio.

Apprestandosi a ripetere la conferenza a Berna (21 ottobre 1954), Benn si rivela pronto a calibrare con maestria i diversi effetti. Dovendo abbreviare il testo, non esita a sacrificare in particolare proprio il finale. Pure proprio questo finale dell'«elicottero verde veleno» era diventato subito famoso perché, con controllatissima teatralità, creava una prospettiva superiore che sembrava unire, ma di fatto creava distanza e distacco fra il vecchio poeta e il mondo d'oggi. A Berna però Benn si proponeva di

assumere un ruolo diverso: «Tema: quella conferenza sulla vecchiaia, ma completamente modificata, lasciata cadere ogni punta aggressiva, via anche l'appello alla giovane generazione: scaricata, domenicale, nuova introduzione e finale» (a Oelze, 14 novembre 1954).

Gli stessi dubbi formulati nella lettera a Oelze del 7 gennaio 1954 rivelano una precisa consapevolezza di tecnica della comunicazione: Benn ha bisogno di conferme non già circa la solidità delle proprie tesi, sibbene sull'efficacia della costruzione, della tensione fra varietà e unità, dell'efficacia del tono disinvolto o dell'apparente rinuncia a un filo dimostrativo stringente. Sa quanto può andare incontro a critiche la rinuncia alle *Darstellungen* (elementi rappresentativi), nella parte finale, ma è convinto « di poter usare solo elementi esclamativi, espressivi, preconfezionati ».

In realtà Benn mirava consapevolmente a trarre considerazioni di grande portata da un tema a prima vista poco impegnativo, anche se epoche e stili 'tardi' stavano diventando centrali proprio nei dibattiti culturali di quegli anni. In particolare Benn era interessato alla domanda su continuità e unitarietà nell'opera di un poeta, fino allora date per scontate, magari grazie all'artificio di una scansione in «fasi dialettiche» (a proposito di Rilke, per esempio, Benn polemizza, senza nominarlo, con *Der späte Rilke* [Il tardo Rilke] di Dieter Bassermann, München, 1947). A Benn premeva rimettere in discussione anche quella tendenza alla conciliazione, alla classicità che avvertiva un po' come una tentazione e un po' come una carta forzata che i suoi nuovi ammiratori rischiavano di imporgli: per non dire che poi lo stesso Benn non era del tutto sordo al fascino di questo suo nuovo possibile ruolo.

Benn vede nell'approfondimento del problema dell'artista che invecchia l'occasione per ribadire la scoperta della dissoluzione dell'Io (prima di tutto ma non solo dell'Io biografico) in tanti segmenti incoerenti. La figurazione artistica si dovrà quindi basare sempre più sull'« Artistik», sulla capacità di una stilizzazione e di una costruzione artificiale sempre più consapevolmente lavorate fra ricerca della Forma assoluta e gioco con il linguaggio ormai consunto della nostra civiltà (all'esplicito richiamo a Wittgenstein fa riscontro la polemica con Heidegger, peraltro non nominato).

Nella lettera a Oelze del 30 ottobre 1953 Benn aveva preannunciato: «Naturalmente farò molti riferimenti all'avo olimpico (Riflessioni e massime)». I riferimenti a Goethe nel testo definitivo non sono di fatto numerosi, anche se sempre centrali: a Epimeteo, il personaggio che nella tarda Pandora allegorizza la vecchiaia che vive immersa nel passato; all'irenismo ambiguamente primitivistico di Novella; al secondo Faust, «il più misterioso dono della Germania ai popoli del mondo», con «un tale» (Faust? Linceo?) che «irreale e immobile» lancia variopinte bolle di sapone dall'alto di un balcone verso un mondo brulicante, librato nell'immaginario.

Deve la poesia migliorare la vita?

Con l'autoironia del saggio disincantato di sé e del mondo — uno dei ruoli che il vecchio Benn sempre più predilesse, come risulta dalle lettere e opere tarde - lo scrittore insiste (lettera a Oelze, 21 novembre 1955) sull'occasione mondano-letteraria cui si deve l'invito della

Radio tedesca nordoccidentale a discutere il tema con il famoso intellettuale cattolico Reinhold Schneider («Colonia: riunito tutto ciò che v'è di buono e caro [...]»). Di fatto però si tratta di un tema centrale nella riflessione di Benn.

Proprio in una trasmissione radiofonica Benn aveva dialogato già nel 1930 a Berlino su un tema quasi identico («E in potere dei poeti trasformare il mondo?») con un altro intellettuale, anch'esso di gran nome e anch'esso di tendenze opposte a quelle di Benn se, come tutto induce a credere, si trattava di Johannes R. Becher, già amico di Benn ai tempi delle esperienze espressioniste ma poi, da comunista, suo antagonista violento, anche se con qualche occasionale manifestazione di stima. La coincidenza è interessante perché consente di misurare la radicale trasformazione nell'atteggiamento pubblico e nello stile di Benn, pur nella sostanziale costanza delle prese di posizione. In piena crisi della cultura e della società di Weimar Benn aveva respinto con disprezzo e con formulazioni taglienti, anzi provocatorie, ogni possibile compromesso con una visione *engagée* della letteratura. Nel 1955 si sapeva ormai padrone della situazione (« Ho sostenuto da solo l'80% della discussione, sciolto e sereno, sicuro e disinvolto. "Un'eleganza seducente" ha detto l'editore Niedermayer»: a Oelze, lettera cit.).

Il testo risulta cristallino, fino alla civetteria di un andamento didascalico e della rinunzia alle conseguenze più acremente «monologiche» della sua posizione. La frase « La poesia non migliora, ma fa qualche cosa di assai più decisivo: essa modifica» (su di essa attira l'attenzione Klaus Gerth, *Absolute Dichtung? Zu einem Begriff in der Poetik Gottfried Benns* [Poesia assoluta? A proposito di un concetto nella poetica di Gottfried Benn], in «Der

Deutschunterricht», 1968) sarebbe stata in effetti inconcepibile nel 1930, nel pieno della fase «dorica» del culto della Forma assoluta.

Marginalia

Si offre qui una scelta da un gruppo di brevissimi scritti cui Benn aveva affidato puntuali riflessioni negli anni di più radicale isolamento. Già nel 1943 aveva pensato di raccoglierne alcuni nella rubrica Aphoristisches [In forma di aforismi] che si proponeva di inserire in un volume che già allora voleva intitolare Ansdruckswelt. Essays und Aphorismen [Mondo dell'espressione. Saggi e aforismi] e che sarebbe poi uscito solo nel 1949. In tale edizione - che non comprende tutti i brani indicati nel primo elenco - sono stampati: Lirica, Posterì, Le epoche, Mondo dell'espressione, Ritorno dell'identico, Natura e arte, Il mondo storico, Cicli. Il titolo Marginalien compare per la prima volta nel I voi. della cit. edizione delle opere a cura di D. Wellershoff, Wiesbaden, 1959. Esso sembra assai più congeniale a uno scrittore di vena profluviale e nei cui scritti si sarebbe accentuato con gli anni il fascino di un tono conversevole mescolato a un ductus a volte (come è stato detto) leggermente predicatorio - non sorprendente in Benn, che si gloriava di provenire da una famiglia di pastori protestanti.

Queste faville del maglio raggiungono spesso una loro validità autonoma rispetto ai grandi testi cui sono tematicamente connesse. E interessante, per esempio, vedere come qui venga anticipata la polemica contro tanti aspetti della cultura e della mentalità tedesche, una polemica le

cui prime tracce risalgono già alla fase espressionistica e avanguardistica, che aveva creato non poche tensioni all'interno dei testi dei primi anni hitleriani e che ora veniva ripresa in toni ben più drastici. Anche per il resto Benn, lungi dal moderare le proprie posizioni precedenti, tende semmai a formularle con maggior rigore, non solo stilistico. Così l'immagine di poesia moderna - un concetto che nel decennio successivo sottoporrà a un sempre più spinto processo poetico e poetologico di erosione - qui risulta definita con nettezza quale costruzione di laboratorio, ordinamento artificiale, indipendente rispetto al mito ormai superato di un Io sostanziale.

Naturalmente in questi testi tornano i riferimenti agli autori più amati o più osteggiati: così in Cicli il riferimento è al capitolo « L'uomo più brutto » in Così parlò Zarathustra, così in Natura e arte ritornano Spemann (in luce positiva) e Bergmann (polemicamente), già citati rispettivamente in Vita artificiale e in Pallade. In Ritorno dell'identico, infine, l'occasione è offerta da Richard N. Coudenhove-Kalergi, dalla sua rivista «Pan-Europa» (1924) e dai suoi «campi di forza planetari», noti a Benn fin dal 1930.

INDICE DEI NOMI

Agesilao II, re di Sparta, 192
Agostino, sant', 22, 245
Albert, Eugen d', 64 Alcibiade, 69, 185, 201, 210
Alcmane, 197
Alessandro Magno, 34, 68, 181, 210, 298
Almquist, Ernst, 105 Amilcare Barca, 15
Anassimandro, 202 Angeli, Norman, 17
Apollinaire, Guillaume, 269, 314
Aragon, Louis, 269 Archidamo III, re di Sparta, 192
Archipenko, Aleksandr, 148
Aristodemo, 191 Aristofane, 193, 202
Aristotele, 184, 225 Astor, famiglia, 332
Auber, Daniel Francois Esprit, 315
Auden, Wystan Hugh, 269 Augusto di Sassonia - Gotha e
Altenburg, principe, 115
Baader, Franz von, 166 Bach, famiglia, 63, 66
Bach, Johann Sebastian, 63, 66, 152
Bachofen, Johann Jakob, 167
Bacone, Francesco, 86
Baldung, Hans, detto Grien, 308
Balzac, Honoré de, 70, 210, 268
Bane, Allan, 293
Bang, Herman, 140
Barbarossa, si veda Federico I di Svevia Barlach, Ernst, 146
Bartók, Béla, 148

Baudelaire, Charles, 63, 68, 268, 269
 Bayle, Pierre, 140, 241 Becher, Johannes R., 149
 Beckmann, Max, 324 Beethoven, Ludwig van, 64,
 66, 69, 321 Belling, Rudolf, 148 Berg, Alban, 148
 395
 Bergman, Torbern Olof, 98 Bergmann, Ernst von, 140,
 332, 354 Bergson, Henri, 17 Berman, Louis, 51 Bernhardi,
 Friedrich von,
 generale, 224
 Bernoulli, famiglia, 63
 Bertram, Ernst, 169, 255 Berzelius, Jöns Jacob, 140
 Billroth, Theodor, 140
 Binder, Oscar, 67
 Binswanger, Otto, 259 Birnbaum, Karl, 46, 49, 67
 Björnson, Björnstjerne, 140, 315
 Blumenbach, Johann Friedrich, 90, 97, 99, 140
 Blunck, Hans Friedrich, 217 Boccherini, Luigi, 64
 Bòcklin, Arnold, 64, 68, 165 Bodmer, Johann Jakob, 140
 Boerhaave, Hermann, 96, 140
 Bogomolec, Aleksandr, 313
 Böhme, Jakob, 152, 235
 Boie, Heinrich Christian, 140
 Bondi, Georg, 255 Bonnard, Pierre, 315 Bosquet, Alain, 271
 Brahms, Johannes, 64 Brancusi, Constantin, 148
 Brandes, Georg, 109 Braque, Georges, 148 Brecht, Bertolt,
 149
 Brehm, Alfred, 140 Breton, André, 269 Breysig, Kurt, 45,
 168 Brinckmann, Albert Erich,
 318-319 Broca, Paul, 53 Brücke, Ernst Wilhelm von, 110
 Bruckner, Anton, 64, 315 Buchholz, Wilhelm Heinrich, 91
 Büchner, Georg, 314

Bucke, Richard Maurice, 230 Buddha, 235, 240, 248
Burckhardt, Jacob, 23, 73, 140, 167, 203, 244, 256
 Burckhardt - Bardili, famiglia, 64
 Burger, Gottfried August, 140
Burne-Jones, Edward, 308
Burns, Robert, 69 Buscheto, architetto, 117 Buxtehude,
Dietrich, 315 Byron, George Gordon, 66, 241, 314
Carlo Magno, 351-352 Carlo V, 242
Carlyle, Thomas, 76 Carossa, Hans, 315 Carrà, Carlo, 148
Carracci, Annibale, 69 Carrel, Alexis, 296 Carus, Cari
Gustav, 47, 54 Caruso, Enrico, 332 Catone, Marco Porcio,
69
Cernysevskij, Nikolaj Gavri-
 lovic, 133 Cesare, 69, 225, 243, 297
 Cézanne, Paul, 151
 Charpentier, J.F.W. Tous- saint von, 91
 Châtelet, Gabrielle - Émile,
 marchesa du, 94 Cherubini, Luigi, 64, 315 Chopin,
Frédéric, 68, 314 Clairaut, Alexis, 94 Claudel, Paul, 315
Claudius, Matthias, 140 Clausewitz, Cari von, 224 Clearco
di Sparta, 201 Clemenceau, Georges, 332 Colchester, Lord
Charles, 141
Coleridge, Samuel Taylor, 68
Comte, Auguste, 36, 130 Confucio, 331
Conrad, Joseph, 268, 342 Conradi, Hermann, 150
Corradino di Svevia, 167 Costantino, imperatore, 35
Couperin, famiglia, 63 Cranach, Lucas, 64, 308 Crisippo,
192
Curtius, Ernst Robert, 168, 267, 285
Cuvier, Georges de, 89
Dacqué, Edgar, 45 Dahn, Felix, 139 Dalton, John, 96, 128
D'Annunzio, Gabriele, 165,

315, 349 Dante Alighieri, 121, 165 Darré, Richard Walter, 217 Darwin, Charles, 17, 63, 97, 120, 123, 223-224

Däubler, Theodor, 149 De Chirico, Giorgio, 148 Degas, Edgar, 315, 325 Dehmel, Richard, 268, 316 Delacroix, Eugène, 324 Democrito, 188 Demostene, 184 De Quincey, Thomas, 68 Descartes, René, 23 Deussen, Paul, 140 Diderot, Denis, 241 Dilthey, Wilhelm, 48 Dingler, Hugo, 116 Dioclides, 201 Dione, 201 Döbereiner, J.W., 91 Döblin, Alfred, 315 Donatello (Donato di Niccolò

di Betto Bardi), 315 Donizetti, Gaetano, 68 Dörffler, Peter, 315 Dostoevskij, Fëdor, 268, 342 Dove, Heinrich Wilhelm, 114, 118

Driesch, Hans, 45, 47 Droste-Hülshoff, Annette von, 215, Droysen, Johann Gustav, 140 Dublin, I., 85

Du Bois-Reymond, Emil, 94, 117, 119, 202

Dürer, Albrecht, 64, 152, 317 Dussek (Dusek), Johann Ladislaus, 69

Ebner-Eschenbach, Marie von, 315

Eckermann, Johann Peter, 89, 93, 243

Eckhart, Meister, 152 Economus, Constantin Alexander von, 127 Edschmid, Kasimir, 149 Eichendorff, Joseph von, 275 Einstein, Albert, 97 Eliot, Thomas Stearns, 268, 269, 273, 280-281, 295, 317

Elster, Ernst, 301 Emerson, Ralph Waldo, 75 Emminghaus, Hermann, 55 Encke, Johann Franz, 140 Ensor, James, 315 Eraclito, 22, 44, 224, 284, 340 Ermotimo, 186

Ernesto di Sassonia-Gotha e Altenburg, duca, 115 Erodoto, 185, 186 Erwin von Steinbach, 73 Eschilo, 164, 188, 193, 245, 246

Euler, Leonhard, 140 Euripide, 188 Euripide, 188, 192, 193 Evola, Julius, 161

Fabri, Albrecht, 278 Faraday, Michael, 68, 122 Fechner, Gustav Theodor, 110, 140
Fechter, Paul, 150 Federico I di Svevia, il Bar- barossa, 160
Federico II di Prussia, il Grande, 220 Feuerbach, Anselm, 66, 141 Feuerbach, Ludwig, 118 Fichte, Johann Gottlieb, 66, 139
Fidia, 73, 194, 203 Filippo II di Macedonia, 181 Fischer, Kuno, 140 Flake, Otto, 27 Flaubert, Gustave, 68, 268, 272, 274, 302, 322-323, 328
Flechsigt, Paul, 47 Fleming, Paul, 140 Fontane, Theodor, 315, 342 Ford, Henry, 152 France, Anatole, 342 Fraunhofer, Joseph von, 107 Frenssen, Gustav, 315 Freud, Sigmund, 45, 53, 55, 150, 319, 355
Freitag, Gustav, 139, 315 Fritsch, Werner von, generale, 218
Fritsche, Hans, 217 Frobenius, Leo, 168
Gali, Franz Joseph, 47 Galli Mainini, Carlos, 292 Galton, Sir Francis, 63 Galvani, Luigi, 96 Garsin, Vsevolod M., 68 Cast, Peter, 263 Gauguin, Paul, 348 Gautier, Théophile, 68
Gebhardt, Eduard von, 141
Gehlen, Arnold, 296 Gehler, Johann Samuel Traugott, 92
Geibel, Emanuel, 140 Gellert, Christian F., 140 Genghiz Khan, 34, 211
Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne, 89
George, Stefan, 163-176, 270, 279, 316
Geremia, 334 Gerhardt, Paul, 294 Gerok, Karl von, 140
Gerolamo, san, 240 Gide, André, 315, 317, 319 Giobbe, 334
Gluck, Christoph Willibald, 69, 315
Goebbels, Joseph, 213, 214, 215, 217
Goering, Reinhard, 149
Goethe, Johann Wolfgang, 33, 47, 59, 63, 64, 66, 68, 69, 86, 89-125, 127-129, 132, 150, 154, 158, 165, 166-167, 206, 214, 216, 233, 256-257, 263, 269, 281, 285, 315, 319, 324, 340, 342,

344 Gogol', Nikolaj Vasilevic, 68 Goldscheider, Alfred, 78
Goncourt, Jules, 68 Göschen, Georg Joachim, 11, 90
Gottsched, Johann Christoph, 140' Goya y Lucientes,
Francisco José de, 314 Grabbe, Christian Dietrich, 69
Greco, El (Dominikos Theotokópulos), 328 Gregorio
Nazianzeno, 22 Grimm, Jacob, 164, 165 Gropius, Walter,
148 Grosz, George, 213 Grypius, Andreas, 140 Guardini,
Romano, 331 Guericke, Otto von, 96 Guglielmo II,
imperatore di

Germania, 222, 332 Gulbransson, Olaf, 315 Gundolf,
Friedrich, 168 Gutzkow, Karl, 68

Haeckel, Ernst, 332 Håggqvist, Gösta, 293

Haller, Albrecht von, 102 Hals, Frans, 314, 317 Hamsun,
Knut, 268, 315 Händel, Georg Friedrich, 66, 69, 315
Hardinge, Henry, 141 Harnack, Adolf von, 140 Harvey,
William, 75 Hastings, Warren, 141 Hauff, Wilhelm, 64, 70,
144 Hauptmann, Cari, 150 Hauptmann, Gerhart, 315, 342
Hausenstein, Wilhelm, 317 Hebbel, Friedrich, 66, 139,

342, 346 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 64, 70, 118,
144, 167, 223, 302 Heidenstam, Verner von, 315

Heim, Ernst Ludwig, 140 Heine, Heinrich, 68, 301
Heinroth, Johann Christian August, 112 Helmholtz,
Hermann von, 105, 110, 112, 117, 129

Hensel, Wilhelm, 141 Hensell, Karl, 271 Herder, Johann
Gottfried von, 65, 69, 99, 100, 103, 113, 117 Hering, Ewald,
110 Herschel, Friedrich William, 93

Hertwig, Oskar, 17, 106, 223-224

Hesse, Hermann, 315, 342

Heym, Georg, 148, 149, 270, 314

Heyse, Paul, 315 Hindemith, Paul, 148 Hitler, Adolf, 213,
215, 221 Hobbes, Thomas, 140 Hoche, Alfred Erich, 30
Hoddis, Jacob van, 270 Hofer, Karl, 148, 315

Hoffmann, E.T.A., 69 Hofmann, Ludwig von, 165
Hofmannsthal, Hugo von, 270, 280, 308, 316, 317, 349
Hokusai Katsushika, 309 Holbein, Hans, il giovane, 64
Hòlderlin, Friedrich, 64, 65, 68,144,150,158,165,168, 170,
174,256,285,313 Hòlty, Ludwig, 140 Honegger, Arthur, 148
Howard, Luke, 98 Huch, Ricarda, 130,304,315 Hugo, Victor,
315 Humboldt, Wilhelm von, 118 Hummel, Johann
Nepomuk, 64
Huxley, Sir Julian Sorell, 118
Ibsen, Henrik, 165, 315, 342
Ignazio di Loyola, 235
Jackson, John Hughlings, 54
Jacobi, Karl Wigand Maximilian, 86, 115 Jacobsen, Jens
Peter, 165, 314
Jaensch, Erich Rudolf, 212- 213, 217
Jahn, Friedrich Ludwig, 141, 238
Jahn, Otto, 258 Jahnn, Hans H., 150 Janet, Pierre, 55, 234
Jannings, Emil, 213 Jarrell, Randall, 286 Jaspers, Karl, 255,
260, 262- 263
Jean Paul, pseud. di Johann Paul Friedrich Richter, 69, 140,
165 Jenner, Edward, 140 Johannsen, Wilhelm Ludwig, 45
Johst, Hanns, 149 Joyce, James, 150, 268
Juncker, Axel, 303 Jung, Cari Gustav, 46 Jùnger, Friedrich
Georg, 256
Kropotkin, Pètr, principe, 17, 223
Kubin, Alfred, 317
Kafka, Franz, 342 Kaiser, Georg, 149 Kalb, Charlotte von,
103 Kalischer, Salomon, 90
Kandinskij, Vasilij, 148
Kant, Immanuel, 31, 47, 66, 68,111,117,139,153,233, 307

Keats, John, 268 Keller, Gottfried, 68, 69 Kerner, Justinus, 64, 70, 144 Keyserling, Hermann, 169 Kierkegaard, Søren, 340, 358

Kiesewetter, Raphael Georg, 89

Kirchner, Ernst Ludwig, 148 Klages, Ludwig, 168, 230, 255

Klee, Paul, 148

Kleist, Heinrich von, 68, 150, 174, 215, 314

Klimsch, Fritz, 315 Kloos, Willem, 165

Klopstock, Friedrich Gottlieb, 117, 285, 299 Klostermann, Vittorio, 256 Knebel, Karl Ludwig von, 91,

93, 95 Koch, Robert, 213 Kokoschka, Oskar, 148 Kollwitz, Käthe, 315 König, Paul Leberecht, 141 König, Samuel, 94 Korff, Hermann A., 102 Kraepelin, Emil, 55 Kraus, Friedrich, 48, 78 Krehl, Rudolf von, 78 Krenek, Ernst, 148 Kretschmer, Ernst, 46, 62, 67, 70, 142, 143, 314

Kronfeld, Arthur, 54

Lagerlöf, Selma, 315 Lamarck, Jean-Baptiste de, 106

Lamb, Charles, 69 Lamprecht, Karl, 140 Landauer, Gustav, 17 Langbehn, Julius, 72 Lange-Eichbaum, Wilhelm,

62, 67, 75, 224, 314 Langenbeck, Conrad Johann, 140 Lao-tse, 209

Lasker-Schüller, Else, 303- 306

Lautréamont, comte de (Isidore Lucien Ducasse), 314

Lazarus, Moritz, 55 Lechter, Melchior, 164 Léger, Fernand, 148 Lehár, Franz, 210 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 65, 94, 128

Lenau, Nikolaus, 68

Lenz, Jakob Michael Reinhold, 68, 69, 140 Leonardo da Vinci, 263, 323- 324

Leone XIII, 165 Leonida, re di Sparta, 188 Leotichide, re di Sparta, 185 Lessing, Gotthold Ephraim,

65, 140 Levetzow, Ulrike von, 319 Lévy-Bruhl, Lucien, 38
Lichtenberg, Georg Christoph, 68, 109 Lichtenstein, Alfred,
148, 270
Licurgo, 194, 200 Liebermann, Max, 315 Liebig, Justus von,
118 Liek, Erwin, 78
Linneo (von Linné), Cari, 68, 92, 102, 105, 140
Lisandro, 201 Liszt, Franz, 68 Li T'ai-po, 69, 73 Locke,
John, 23 Loder, Justus Christian, 91 Loerke, Oskar, 149
Lombroso, Cesare, 69 Lorenz, Konrad, 237 Lorrain,
Claude, 68 Lorrain, Jean, 68 Lotto, Lorenzo, 308 Løvve,
Karl, 64 Ludwig, Otto, 68 Luisa, regina di Prussia, 211 Lulli,
Giovanni Battista, 64 Lutero, Martino, 143, 255
Macke, August, 148, 314 Maeterlinck, Maurice, 315 Mahr,
Johann Heinrich Christian, 91
Majakovskij, Vladimir, 270, 342
Maillol, Aristide, 315 Makart, Hans, 68 Malebranche,
Nicolas de, 23 Malipiero, Gian Francesco, 148
Mallarmé, Stéphane, 164, 165, 268, 269, 281 Malraux,
André, 320-321, 357
Manet, Edouard, 68 Mann, Heinrich, 136, 214, 315, 349
Mann, Thomas, 29, 95, 213, 214, 259, 315, 333, 342
Maometto II il Grande, 69
MarcAurelio, 22, 242 Marc, Franz, 148, 314 Mardonio, 195
Marinetti, Filippo Tommaso, 149, 270, 275
Martin, Alfred von, 256 Masereel, Frans, 148
Matisse, Henri, 315 Matthisson, Friedrich von, 140
Maupassant, Guy de, 68, 342 Maupertuis, Pierre Louis
Moreau de, 94 Mayer, Robert, 117, 129 Melo di Chio, 179
Mendel, Gregor, 106 Menes, primo re d'Egitto, 222
Menzel, Adolf von, 63, 64, 68, 315, 319
Merck, Johann Heinrich, 101

Mereau, Sophie, 304 Meyer, Alfred Richard, 304 Meyer, Semi, 17, 18 Michelangelo Buonarroti, 33, 66, 73, 245, 314, 319, 320 Mill, John Stuart, 36 Miller, Henri, 269 Milosz, O. V. de, 270 Mitscherlich, Eilhard, 140 Möbius, Paul, 69 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 68, 94 Moltke, Helmuth von (1800-1891), generale, 294 Moltke, Helmuth von (1848-1916), generale, 216 Mommsen, Theodor, 140 Monet, Claude, 315 Monroe, James, 357-358 Monteverdi, Claudio, 315 Mòrike, Eduard, 64, 142, 144, 268, 342 Morris, William, 269 Mozart, Wolfgang Amadeus, 64, 69, 144 Miiller, Johannes von, 140 Miiller, Johannes Peter, 103, 109 Miiller, Karl Otfried, 140 Munch, Edvard, 151, 315 Murger, Henri, 69 Musset, Alfred de, 68, 69 Mussolini, Benito, 221 Nachtigal, Gustav, 141 Napoleone Bonaparte, 14, 51, 85, 140, 168, 209, 210, 216, 225 Naumann, Friedrich, 141 Nelson, Horatio, 141 Nerval, Gérard de, 69, 269 Newton, Isaac, 68, 94, 97, 106, 108, 109, 123 Nezval, Vitèzslav, 270 Nicolai, Georg Friedrich, 17 Niebuhr, Barthold Georg, 118 Nietzsche, Friedrich, 33, 44, 55, 59, 65, 68, 75, 120, 121, 123, 134, 140, 150, 151, 154, 155, 165, 167, 170-172, 174, 176, 202-203, 205, 223, 233, 243, 250, 254-265, 272, 294, 313, 328, 340, 341, 344, 355 Nivelle, Robert Georges, generale, 225 Nolde, Emil, 146, 315 Novalis (Friedrich von Hardenberg), 206, 215, 256, 273, 314 Novikov, Jakov Aleksandrovic, 17 Offenbach, Jacques, 64 Omero, 74, 118, 179, 200, 278, 285 Orazio, 285 Ostwald, Wilhelm, 109, 140 Ovidio, 11

Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 63, 315 Panionio di Chio, 186 Panizza, Oskar, 68 Pascal, Blaise, 68 Pater, Walter, 272 Pausania di Sparta, 185, 201

Pausania, storico e geografo, 178

Pearson, Karl, 17 Pericle, 181, 188, 194 Peters, Karl, 141 Petòfi, Sàndor, 314 Pfitzner, Hans, 315 Picasso, Pablo, 19, 148, 358 Piloty, Karl von, 64 Pindaro, 168, 192 Pinder, Wilhelm, 317 Pirrone, 202 Pitagora, 118, 192 Planck, Max, 111 Platen, August von, 68, 167, 215, 268, 316

Platone, 21, 62, 63, 168, 184, 192, 199-200, 202, 238, 245, 319, 327 Plinio, il Vecchio, 242 Ploetz, Karl, 221 Plutarco, 15

Pocchetti, Bernardino Barbatelli, detto il, 69 Podach, Erich, 256 Poe, Edgar Allan, 68, 69, 268, 273, 280

Poelzig, Hans, 148 Poetzl, Otto, 237 Pontoppidan, Henrik, 315 Portmann, Adolf, 296 Pound, Ezra, 268, 269 Pratina, 189 Prinzhorn, Hans, 141 Protagora, 188 Proust, Marcel, 150 Puccini, Giacomo, 327 Pufendorf, Samuel von, 140 Puskin, Aleksandr Sergeevic, 132, 314

Raffaello Sanzio, 64, 314 Raimund, Ferdinand, 68 Rameau, Jean-Philippe, 64 Ranke, Leopold von, 75, 140 Réaumur, René Antoine Fer- chault de, 94

Reco di Samo, 178 Reger, Max, 64, 69 Reibmayr, Albert, 65 Rembrandt Harmenszoon van

Rijn, 69, 71, 72, 325 Renoir, Auguste, 315 Reuss-Greiz, Heinrich, principe, 92 Reuter, Fritz, 69 Reznicek, Emil Nikolaus von, 315

Ribot, Théodule-Armand, 54 Richter, Ludwig, 64, 258 Riezler, Walter 321 Rilke, Rainer Maria, 28, 158, 270, 275-276, 285, 286, 317-318, 340, 342 Rimbaud, Arthur, 73, 165,

269, 342 Rodin, Auguste, 315, 349 Rohde, Erwin, 258 Roland, Jeanne-Marie, 310 Rolicz-Lieder, Wacław, 165 Rolland, Romain, 315 Romé de l'Isle, Jean-Baptiste

Louis, 98 Rossbach, Salomon, 328 Rossetti, Dante
 Gabriele, 165 Rossini, Gioacchino, 68 Rousseau, Jean-
 Jacques, 68, 75
 Rubens, Peter Paul, 324 Ruskin, John, 272, 290
 Sack, Gustav, 149 Saffo, 245, 285
 Saint-Hilaire, Auguste, 105
 Saint-Hilaire, Etienne, si veda Geoffroy Saint-Hilaire Saint-
 John Perse, pseud. di Alexis Léger, 270 Sàkyamuni, si veda
 Buddha Salin, Edgar, 256 Sand, George, 132 Sarasate y
 Navascués, Pablo de, 332
 Scarron, Paul, 69
 Scheffel, Victor von, 69 Scheibe, Richard, 315 Scheler, Max,
 58, 168 Schelling, Friedrich von, 64,
 65, 140, 144, 241 Schiaparelli, Elsa, 294 Schilder, Paul, 46
 Schiller, Friedrich, 65,69,89, 93,94, 109, 117, 140, 143, 152,
 167, 206, 220, 273, 278,313,314,338 Schinkel, Karl Friedrich,
 141 Schlegel, fratelli, 140 Schleiermacher, Friedrich
 Ernst Daniel, 118, 140 Schlòzer, August Ludwig von, 140
 Schmidt-Rottluff, Karl, 148 Schmitthenner, Adolf, 140
 Schneider, Reinhold, 336, 341
 Scholz, Friedrich von, 141 Schomburgk, Sir Robert Her-
 mann, 141 Schopenhauer, Arthur, 21, 123, 202, 240, 241, 327,
 340
 Schròder, Rudolf Alexander, 315 Schubart, Christian Fried-
 rich Daniel, 69 Schubert, Franz, 64, 68, 217, 314, 333
 Schuler, Alfred, 169
 Schulte, Johann Friedrich von, 138-139
 Schumann, Georg, 68, 315 Schumann, Robert, 141 Schiitz,
 Heinrich, 315 Schweitzer, Albert, 141 Schwitters, Kurt, 271
 Seidel, Heinrich, 140 Seneca, Lucio Anneo, 69 Serse, re di
 Persia, 185, 192 Settimio Severo, Lucio, 69, 242

Shakespeare, William, 92, 94, 118, 121, 132, 313, 319 Shaw, George Bernard, 133, 315, 317
Shelley, Percy Bysshe, 68, 165
Sibelius, Jean, 315 Silex, Karl, 217 Simmel, Georg, 168, 320
Smetana, Bedrich, 68 Socrate, 62, 68, 247, 248 Sofocle, 188, 192, 240 Soemmering, Samuel Thomas von, 90, 101, 108, 115
Sorge, Reinhard Johannes, 149
Sörgel, Albert, 147 Spemann, Hans, 231, 352 Spencer, Herbert, 54, 95 Spengler, Oswald, 168, 224, 344
Speranskij, Aleksej D., 316 Spielmann, Jacob Reinhold, 96
Spinoza, Benedetto, 68, 92, 100, 102, 128 Spitta, Philipp, 140
Spitteler, Cari, 315 Stadler, Ernst, 148, 149 Staiger, Emil, 279
Stalin, Iosip Vissarionovic, 270
Stamitz, Johann, 64 Stauffer-Bern, Karl, 141 Steen, Jan, 69
Stein, Hermann vom, 141 Stein, Karl vom, 118 Stein, Charlotte von, 91, 92, 99, 101, 109
Steiner, Rudolf, 90 Stendhal (Henri Beyle), 68 Stephan, Rudi, 148 Sternberg, Kaspar Maria, conte von, 94
Sternheim, Cari, 332 Stevenson, Robert Louis, 83 Stifter, Adalbert, 342
Stinde, Julius, 140 Storch, Alfred, 46, 57 Storm, Theodor, 268 Stramm, August, 148, 149, 271
Strauss, famiglia di musicisti, 63
Strauss, David Friedrich, 118 Strauss, Emil, 315 Strauss, Richard, 64, 315 Stravinskij, Igor, 148 Strindberg, August, 68, 328 Swedenborg, Emanuel, 68 Swift, Jonathan, 141, 315
Swinburne, Algernon Charles, 165, 268, 269, 316
Taine, Hippolyte-Adolphe, 14, 24 Talete di Mileto, 121 Taleto di Sparta, 197
Talleyrand-Périgord, Charles Maurice de, 209 Tamerlano, 19 Tasso, Torquato, 68, 69, 286 Temistocle, 185, 188

Tennyson, Alfred, 141, 315 Teodoro di Samo, 178 Teofrasto, 192 Teubner, Benedictus Gott-
helf, 11 Thoma, Hans, 64, 315
Thòny, Eduard, 13 Thorwaldsen, Bertel, 68
Timocreonte, 192 Timoteo di Mileto, 189 Tintoretto, Jacopo Robusti
detto il, 315, 325 Tiziano Vecellio, 308, 314 Tolstoj, Lev Nikolaevic, 268, 315, 342
Toulouse-Lautrec, Henri de, 69
Trakl, Georg, 148, 149, 270 Tret'jakov, Sergej M., 159
Troelstsch, Ernst, 168
Turgenev, Ivan Sergeevic, 132
Uhland, Ludwig, 64, 72, 144
Udtz, Emil, 46 Ùxkull, Jakob von, 223
Valéry, Paul, 137, 268, 269, 286, 294, 342
Van Gogh, Vincent, 68, 140, 151, 314, 348
Vasari, Giorgio, 314 Verdi, Giuseppe, 315 Verhaeren, Emile, 165
Verlaine, Paul, 69, 73, 165, 269, 285, 342
Versluys, Jan, 237 Verwey, Albert, 165 Villon, Francois, 73
Virchow, Rudolf, 48 Virgilio, 118, 285 Vitichindo, capo dei Sassoni, 352
Vivaldi, Antonio, 64 Volta, Alessandro, 96
Voltaire, Francois-Marie Arouet, 70, 94, 97, 123, 315
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 93 Wagner, Richard, 65, 151, 154, 166, 167, 315
Walther von der Vogelweide, 72, 73, 170, 285 Wassermann, August von, 259
Weber, Carl Maria von, 68 Wedekind, Frank, 149
Weinheber, Joseph, 299 Weininger, Otto, 63, 68 Werfel, Franz, 270 Wernicke, Cari, 47 Wesendonk, Mathilde, 287
Wieland, Christoph Martin, 74, 140 Wilamowitz-

Moellendorf, Ulrich von, 257-258 Wilbur, Richard, 274, 345
Wilde, Oscar, 68, 272, 342, 349
Wilder, Thornton, 238, 268 Winckelmann, Johann
Joachim, 139 Wittgenstein, Ludwig, 327 Wolff, Kurt, 305
Wolters, Friedrich, 168 Woods, Frederick Adams, 63
Worringer, Wilhelm, 168 Wrede, Ferdinand, 301 Wren,
Christopher, 141 Wundt, Wilhelm, 140
Zelter, Carl Friedrich, 123 Ziegler, Theobald, 141